



## O espelho vazio Representação, subjetividade e história em Machado de Assis

Elías Palti<sup>1</sup>

Recibido: 08/06/13

Aceptado: 19/06/13

A verdade é que então na borda estava  
Do vale desse abismo doloroso,  
Donde brado de infintos ais troava

Tão escuro, profundo e nebuloso  
Era, que a vista lhe inquerindo o fundo,  
Não distingui no antro temeroso.

Dante (*Inferno*, Canto IV)

“Nem tudo é claro na vida ou nos livros”, disse Machado de Assis (*Dom Casmurro*: 886, DC, a partir de agora). Para os críticos, sua obra é o melhor exemplo disso. Ela sempre os deparou com sérios problemas ao tentarem categorizá-la. Na verdade, não há nenhum consenso sobre como interpretar o sentido de ruptura que ele teria introduzido na literatura latino-americana. As respostas para essa questão normalmente se desdobram em duas direções diferentes, a saber: a estética e a sócio-histórica o testemunhal; os princípios formais da construção dos romances e os modos de representar a nacionalidade brasileira. O presente ensaio pretende abordar as duas questões. Como foi que a obra de Machado de Assis, especialmente na sua “segunda fase”, se afastou das premissas dos romances realistas, ou as reformulou, para desenvolver novos padrões de construção narrativa e novos modos de representação? Em que sentido ela ofereceu uma nova e peculiar visão da realidade brasileira? E, finalmente, como essas duas questões estão mutuamente relacionadas? Focalizaremos aqui a categoria de *sujeito* como um prisma para observar esses aspectos. Assim, nossa releitura dessa obra procura oferecer algumas pistas para abordar o ponto crítico que a figura de Machado de Assis traz à tona: qual é seu lugar na história da literatura latino-americana? E, fundamentalmente, por que ele é tão perturbador para os críticos?

### Machado de Assis e a crítica literária

Como dissemos, a figura de Machado de Assis é a uma só vez única e problemática na tradição literária latino-americana. Há, inclusive, um claro divisor de águas no seu próprio trabalho, separando sua “primeira fase” de sua “segunda fase”. Com o objetivo de definir o sentido dessa ruptura, diferentes autores relacionaram as duas fases tentando encontrar

<sup>1</sup> Dr. en Historia (Berkeley, California). Filiación institucional UNQUI, UBA, CONICET. Contacto eliaspalti@gmail.com

continuidades e diferenças entre elas. Em um dos estudos mais interessantes sobre esse tema (*Machado de Assis. The Brazilian Pyrrhonian*), José Raimundo Maia Neto delinea o processo através do qual o “herói” tradicional do romance romântico se torna, durante a “primeira fase”, um personagem cada vez mais problemático. Maia Neto vincula esse processo à fusão progressiva da “esfera doméstica” (considerada inicialmente o lugar da verdade, da transparência e da moralidade, em que o “homem do espírito” encontra seu lugar apropriado) com a “vida exterior” (percebida como um mundo de duplicidade e engano; o meio em que os “tolos” podem exhibir sua astúcia). Falsas aparências, até então restritas à “vida exterior”, começam a partir daí a corromper também a esfera privada (a moralidade do casamento) (Maia Neto 1994: 129). As fronteiras que separavam a vida privada da pública se dissolvem e ambas passam a se fundar sobre o mesmo princípio: a opinião pública (reputação).<sup>2</sup> E isso tem efeitos importantes na sua narrativa, que se manifestarão inteiramente, no entanto, somente durante a “segunda fase”.

Como Maia mostrou, embora o ceticismo não fosse novidade na segunda fase de Machado de Assis,<sup>3</sup> o abandono da posição do narrador onisciente (que dominou a primeira fase) resultou num tipo diferente de ceticismo derivado internamente do romance. Com efeito, nesse momento, o narrador já não sabe a “verdade” sobre a história que está relatando, não tem mais certeza que nenhum outro personagem; ele tem que descobrir o que os outros personagens fazem e dizem, mas suas visões sobre eles não são necessariamente confiáveis; na verdade, a leitora se confronta diversas vezes com interpretações divergentes e visões opostas dos fatos. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o narrador não só adota as perspectivas mais diversas, mas também muda toda sua personalidade ao adotar posições e perspectivas diferentes —ele então se torna, em momentos diferentes, coisas diferentes e até opostas (um amante sincero e um cínico cruel, um altruísta honesto e um egoísta enganador e assim por diante). Brás Cubas perde sua identidade como narrador e se torna um ser incoerente (um sujeito sem eu). Porém, no final das contas, como ele (postumamente) diz ao sua leitora (uma “alma sensível” assumida): “eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemônio, alma sensível, uma barafunda de coisas e pessoas, em que podias ver tudo” (*MP*: 555). Isso é o que Roberto Schwarz chamou do “escândalo” produzido por Machado de Assis: “a extraordinária volatilidade do narrador, que mudará sua opinião, seu tema e sua forma de falar quase em cada frase” (1992: 87). Essa “volatilidade” criou um efeito de “improdutividade do tempo” (eventos acontecem sem que a história ande) e de teimosia (as mudanças servem apenas para a satisfação pessoal do narrador, de um dos personagens ou da leitora).

<sup>2</sup> “Não era verdade, mas não é a verdade que vence, é a convicção. Convince-te de uma idéia, e morrerás por ela, escreveu Aires por esse tempo no Memorial, e acrescentou: “nem é outra a grandeza dos sacrifícios, mas se a verdade acerta com a convicção, então nasce o sublime, e atrás dele o útil...” Não acabou ou não explicou esta frase” (EJ, 1056).

<sup>3</sup> O próprio Machado de Assis ofereceu uma visão muito diferente. Como contou Mário de Alencar, certa vez ele perguntou ao Machado de Assis como, depois de escrever Helena, ele podia escrever um romance como *Memórias póstumas*, ao que este último respondeu que, àquela altura, ele já tinha perdido todas as ilusões sobre o homem [citado por Lúcia Miguel Pereira, *Machado de Assis (Estudo Crítico e Biográfico)*, 145]. Sobre a vida e obra de Machado de Assis, ver também Helen Caldwell, *Machado de Assis. The Brazilian Master and his Novels*.

Para Roberto Schwarz, essa “improdutividade do tempo” é correlativa, por sua vez, a uma “desnecessidade de optar” (já que “optar” envolveria uma certa continuidade, um *sujeito*) que imita, no nível da forma e da estrutura do romance, um certo comportamento político: o da burguesia escravocrata brasileira, que se tornou moderna sem modernizar a nação e seu sistema social de produção. Em última instância, essa “desnecessidade de optar” resultava do fato de que, diferentemente de sua contraparte européia, a burguesia brasileira (e na “periferia do capitalismo” em geral) não desempenhava nenhuma tarefa historicamente revolucionária; ela simplesmente adotava as formas exteriores do liberalismo, mas não o seu espírito. Ela permanecia uma classe “ambígua” (situada entre duas formações sociais) que acabava transmitindo sua própria ambigüidade para toda a nação. “Ambigüidade” e “teimosia” tornaram-se, então, os traços próprios do Brasil do século dezenove (1990: 55 e seguintes).

Raymundo Faoro, em *A Pirâmide e o Trapézio*, debruçou-se sobre as ambigüidades da sociedade brasileira do Segundo Império durante o período de seu declínio, retratado nos romances de Machado de Assis. A “ambigüidade” aparece aqui como resultado da sobreposição de dois sistemas sociais opostos —uma estrutura de classe e outra de casta. Mas, ainda mais significativamente, ela resultou do fato de que, no final do século dezenove, essa sociedade dual se tornou altamente móvel. No universo machadiano, as “posições”, diz Faoro, “não têm dono; há os que ascendem e os que descendem; há uma luta para se erguer e crescer numa sociedade estratificada, mas com uma constituição interna fluida, aberta à ascensão e ao arrivismo social” (1976: 9). Papéis e hierarquias eram rigidamente fixadas, mas os indivíduos podiam atravessá-los livremente. Seguindo uma linha similar de interpretação, John Gledson, em *The Deceptive Realism of Machado de Assis*, procurou situar a idéia de Schwarz num nível mais estritamente político. Assim, ele encontrou nos romances de Machado de Assis referências (simbólicas) mais imediatas à história política brasileira do que os mecanismos narrativos analisados por Schwarz.

Na realidade, personagens e acontecimentos são em geral explicitamente relacionados a episódios chave na história independente do Brasil. Como John Gledson mostrou, a obra inteira de Machado de Assis gira na verdade em torno de um momento decisivo: a crise de 1871, que “foi vista por Machado como uma crise real e fundamental de confiança no regime e inclusive em toda a sociedade brasileira” (1984: 122). Assim, Gledson e Faoro convergem no mesmo ponto. Embora ambos estejam em dívida com Schwarz, suas análises resultam em uma perspectiva muito diferente dos romances de Machado de Assis: as “ambigüidades” presentes neles aparecem agora menos ligadas às contradições próprias à sociedade brasileira do Segundo Império do que às produzidas por seu deslocamento. O “realismo enganoso” de Machado de Assis, segundo a definição de Gledson, deve ser interpretado como uma expressão das incertezas geradas não tanto pela rigidez social, mas pela sua debilitação (fenômeno que implicava uma ameaça de colapso social e nacional completo).

No entanto, ao mesmo tempo que a noção de Gledson de um “realismo enganoso” tem um foco histórico muito mais preciso do que a perspectiva de Schwarz,<sup>4</sup> ela não capta o

<sup>4</sup> A obra fundamental de Schwarz sobre Machado de Assis, *Ao vencedor as Batatas*, inclui um prólogo, “As idéias fora do lugar”, em que ele elabora sua teoria das “idéias fora do lugar”, cujo objetivo original era questionar o conceito nacionalista da literatura como a expressão de uma espécie de realidade essencial. Porém, de acordo com alguns autores, seu próprio conceito traz alguns problemas ao esconder certas suposições (dualistas) essencialistas [ver Maria Sylvia de Carvalho Franco, “As idéias estão no lugar”, *Cuadernos de Debate* 1 (1976): 61-64].

ponto central da idéia de Schwarz, referente ao tipo de *mimesis* em funcionamento na narrativa de Machado de Assis. Isso nos leva ao objeto do presente estudo. Combinando ambos aspectos elaborados respectivamente por Schwarz e Gledson, obteremos uma visão simetricamente distante dos dois. Nessa perspectiva, a “volatilidade” vai de fato ser vista como uma tentativa *de re-produzir, no nível do desenho narrativo* (Schwarz), as contradições que o Brasil moderno envolve como uma nação *como era percebida por Machado de Assis num dado momento da história*, a saber, quando o sistema escravocrata e o Segundo Império estavam num processo de desintegração (e, junto com eles, toda uma cultura e um sistema de valores). Assim, seus romances retratam não os supostos males nacionais inerentes ao Brasil –visão que ainda esconde um conceito essencialista e ahistórico–, mas uma situação precisa, historicamente (e epistemologicamente) situada. Porém, é verdade também que a revolução literária de Machado de Assis no Brasil tem menos a ver com os conteúdos de suas narrativas ou os dispositivos simbólicos através dos quais ele descreveu as incertezas de seu tempo do que com o regime mimético que opera em seus romances (que chamaremos de *mimēsis asemōs*: “mimesis sem sentido”). Em última instância, essa perspectiva provê uma moldura para compreender por que sua obra, embora dependa certamente de um contexto histórico específico e se torne inteligível e relevante somente dentro dessa moldura, apresente ainda assim uma forma de produtividade especificamente literária que transcende as condições particulares de sua produção. E isso nos leva ao impasse fundamental em torno do qual gira toda sua narrativa, o cerne inalcançável que impulsiona o processo de elaboração e reelaboração dos dispositivos narrativos, visando lhe dar uma expressão simbólica sem nunca alcançá-lo.

O ponto crucial é que o efeito de volatilidade de sua narrativa está apenas parcialmente relacionado à “desnecessidade de optar” observada por Schwarz (em sua obra, não somente visões contrárias estão sempre presentes, mas dispositivos contrários estão sempre em funcionamento), que seria melhor definir como impossibilidade de optar. Ainda mais determinante para gerar o efeito de volatilidade é, precisamente, a idéia oposta, ou seja, a permanente “necessidade de optar” na vida –uma opção não somente sem garantias (privada de fundamentos epistemológicos, como observa Maia Neto),<sup>5</sup> o que inevitavelmente implica um *risco*, mas também, e fundamentalmente, uma opção por parte de um sujeito vazio (um não-sujeito, na verdade), o que representa, além de um *risco*, um *paradoxo*. Como veremos, é aqui, nessa simultânea impossibilidade-necessidade de optar, que reside o cerne problemático em torno do qual sua obra inteira gravita.

## Digressão

Voltando a Maia Neto, devemos dizer que sua definição de Machado de Assis como um “pirrônico brasileiro”, embora altamente sugestiva, não é completamente precisa. Na época em que o autor escreveu seus principais romances (a “segunda fase”), sua noção de “opinião pública” era mais complexa do que a idéia de “engano” pode sugerir. “[É] uma boa solda a opinião”, afirma Brás Cubas, “e tanto na ordem doméstica, como na política”.<sup>6</sup> As “opiniões públicas”, como as reputações, eram ao mesmo tempo falsas e verdadeiras, ilusão e realidade; elas atravessavam as distinções próprias ao conhecimento teórico, apresentando

<sup>5</sup> Maia Neto desenvolve isso em conexão com a “indecidibilidade” da culpa de Capitu em *Dom Casmurro* (Machado de Assis. *The Brazilian Pyrrhonian*, 126-7).

<sup>6</sup> Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 612. De agora em diante: *MP*.

assim um paradoxo. A "opinião pública" enquanto fato social era, para Machado de Assis, absolutamente "real" (*verdadeira*), um fato empiricamente demonstrável; na realidade, as "opiniões" ("reputações") formavam o tecido social: elas constituíam a base para a distribuição das posições sociais (e políticas) entre indivíduos, definiam hierarquias e papéis; em suma, determinavam o comportamento coletivo e pessoal. Ao mesmo tempo, a "opinião pública" era "absolutamente falsa" simplesmente porque a "a veracidade absoluta era incompatível com um estado social adiantado, e que a paz das cidades só se podia obter às custas de embaçadelas recíprocas" (MP: 596). Ambos princípios combinados formam o que Machado de Assis chamou, no seu conto "O segredo do Bonzo", a doutrina de "Pomadismo". De acordo com essa doutrina, opinião e realidade vivem existências paralelas, ambas "reais" à sua maneira; mas, das duas, "a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente"<sup>7</sup>. Em última instância, o aspecto realmente problemático de seus romances reside, não no seu simples abandono da idéia de Verdade (o ponto de chegada e o horizonte no qual todos os procedimentos miméticos, sejam conceituais ou figurativos, se inscrevem), mas na indecidibilidade entre verdade e falsidade, a natureza simultaneamente verdadeira e falsa da opinião. Veremos mais tarde como Machado de Assis chegou a essa conclusão paradoxal de que só as ilusões eram verdadeiramente "reais", a engrenagem que move realmente o mundo; vale mencionar aqui a segunda principal diferença destacada por Maia Neto separando as duas "fases" de Machado de Assis: a introdução de um narrador em primeira pessoa e como isso se relaciona com a característica anterior que define os romances dessa segunda fase, produzindo assim o que chamaremos de um primeiro deslocamento do padrão do romance realista.

Em Machado de Assis, a introdução da primeira pessoa do narrador num contexto de radical indecidibilidade entre verdade e falsidade resultaria na destruição da identidade dos personagens assim como da voz do narrador. Sua identidade se dissolveria e seu sentido de identidade se fragmentaria nos momentos discretos de suas *posições axiais*: os personagens se relacionam somente com a posição que ocupam num dado momento da história e dentro da rede de relações sociais (e afetivas) específicas nas quais se situam circunstancialmente. Eles não são nunca um "eu" (sempre igual a si mesmo), mas "Eu, o diretor" ou "Eu, o ministro", por exemplo. Por outro lado, o "Eu, o diretor" não é o mesmo "Eu, o diretor" diante do "Eu, o ministro" e diante de seus subordinados, como mostra uma cena de *Quincas Borba* (1899), a continuação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

Não era o negócio que o afligia [o diretor], mas os cumprimentos que fez, as desculpas que pediu, as atitudes subalternas, um rosário de atos sem proveito. Foi assim que chegou à casa do Palha. Em dez minutos, tinha a alma espantada e restituída a si mesma, tais foram as medidas do dono da casa, os *apoios* de cabeça, e um raio de sorriso perene, não contando oferecimentos de chá e charutos. O diretor fez-se então severo, superior, frio, poucas palavras; chegou a arregaçar com desdém a venta esquerda, a propósito de uma idéia do Palha, que a recolheu logo, concordando que era absurda. Copiou do ministro o gesto lento. Saindo, não foram dele as cortesias, mas do dono da casa. Estava outro, quando chegou à rua; daí o andar sossegado e satisfeito, o espriar da alma devolvida a si própria (QB: 723-4).

<sup>7</sup> Machado de Assis, "O segredo de Bonzo", *Obras completas II*, 325 (apareceu originalmente em *Papéis Avulsos*, 1882).

Daí que nas relações amorosas não seja possível o ciúme entre os diferentes personagens: “Virgília traíra o marido, com sinceridade, e agora chorava-o com sinceridade” (MP: 635); não porque a divisão seja ilusória, mas porque é absolutamente *real*, já que não há (agora) unidade entre as diferentes *posições axiais*: em Virgília, a amante e a esposa nunca se fundem. Não apenas as afeições são fragmentadas, mas também o próprio corpo de Brás Cubas; seus membros ganham independência (“porque as pernas”, por exemplo, “também são pessoas, apenas inferiores aos braços, e valem de si mesma, quando a cabeça não as rege por meio de idéias” (DC: 822).

A questão é, então, qual é o sentido e o objetivo desse processo de infundável fragmentação e perpétuo adiamento. Encontramos, por fim, um enigma a ser decifrado, esse que abre a história:

Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma idéia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim, que é possível crer. Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito, deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te (MP: 515).

“Essa idéia”, diz Brás Cubas (a *idéia fixa* –um eco dos *cavalinhos de pau* de Laurence Sterne– que o matou) “era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplastro anti-hopocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (MP: 515). Sua invenção tinha um propósito “verdadeiramente cristão”, embora, como ele confessa (“agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo”), “o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas e enfim caixinhas do remédio, estas três palavras: *Emplastro Brás Cubas*” (MP: 515). “Assim”, ele diz, “a minha idéia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim” (MP: 515). Qual era, então, o “verdadeiro sentido” de sua invenção, o público ou o privado? Com efeito, as duas hipóteses pareciam igualmente defensáveis (como se expressa no fato de que ambas foram sustentadas por indivíduos que eram simetricamente relacionados a ele, dois tios); ele próprio, no entanto, preferia não tomar partido.

Um tio meu, cônego de prebenda inteira, costumava dizer que o amor da glória temporal era a perdição das almas, que só devem cobiçar a glória eterna. Ao que retorquia outro tio, oficial de um dos antigos terços de infantaria, que o amor da glória era a cousa mais verdadeiramente humana que há no homem, e, conseqüentemente, a sua mais genuína feição. Decida o leitor entre o militar e o cônego; eu volto ao emplastro (MP: 515).

Com efeito, a questão (que remonta ao sentido último da vida e da história) é indecível no terreno estritamente racional (ambas opções opostas eram *equípolentes*). No seu delírio, no entanto, Brás Cubas consegue encontrar uma resposta. Nele, ele é levado por um hipopótamo, depois de passar por várias transmutações (nas quais ele se torna primeiro um barbeiro chinês e, em seguida, a *Summa Teologica* de Santo Tomás), ao início e ao fim da história. No início sua descoberta o decepciona. O que ele encontra é a *Natureza* (*Pandora*, que carrega com ela a Esperança, a consolação do homem), doadora tanto da Vida como da Morte (*vida-morte*), ou seja, “um absurdo, uma fábula”:

Estou sonhando, decerto, ou, se é verdade que enlouqueci, tu não passas de uma concepção de alienado, isto é, uma coisa vã, que a razão ausente não pode reger nem palpar. Natureza, tu? a Natureza que eu conheço é só mãe e não inimiga; não faz da vida um flagelo, nem, como tu, traz esse rosto indiferente, como o sepulcro. (MP: 522)

Ao ser levado para o fim da história, não obstante, ele tem a mais estranha visão, a qual simplesmente não pode ser relatada:

A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago. (MP: 523)

Redobrei de atenção; fitei a vista; ia enfim ver o último, -- o último!; mas então já a rapidez da marcha era tal, que escapava a toda a compreensão; ao pé dela o relâmpago seria um século. Talvez por isso entraram os objetos a trocarem-se; uns cresceram, outros minguaram, outros perderam-se no ambiente; um nevoeiro cobriu tudo (MP: 524)

Tentar entender é inútil; “[o] melhor que há, quando se não resolve um enigma, é sacudi-lo pela janela fora; foi o que eu fiz; lancei mão de uma toalha e enxotei essa outra borboleta preta, que me adejava no cérebro” (MP: 554). A razão, então, toma conta de novo do trapézio e expulsa a Sandice. Brás Cubas volta para sua *idéia fixa*.

Depois da *digressão*, inicia-se o relato (póstumo) de sua vida. Ele começa a andar bem antes da idade normal, atraído pelo chocalho de lata que sua mãe agitava diante dele. Assim foi sua vida inteira. Afinal, a vida (*vida-morte*) não é nada além de uma eterna busca por ilusões vãs (*esperança*), *idéias fixas*, chocalhos de lata, sendo nenhuma melhor ou pior do que a outra (daí a indecidibilidade dessa questão). Quando alcançadas, elas se revelam como meras ilusões e a busca começa novamente<sup>8</sup>, e assim por diante. Essa foi a única coisa que ele conseguiu perceber na sua viagem delirante; não a visão do princípio primeiro e fim último da história, mas o que existe entre eles: homens vivendo e morrendo por quimeras (*Verdade, História, Amor*), lutando pela felicidade, por um sentido para suas vidas, isto é, chocalhos de lata.

Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das coisas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura, – nada menos que a quimera da felicidade, – ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão. Ao contemplar tanta calamidade, não pude reter um grito de angústia, que Natureza ou Pandora escutou sem protestar nem rir; e não sei por que lei de transtorno cerebral, fui eu que me pus a rir, - de um riso descompassado e idiota. (MP: 523).

---

<sup>8</sup> “Uma idéia expelia outra, a ambição desmontava Marcela. Um grande futuro? Talvez naturalista, literato, arqueólogo, banqueiro, político ou até bispo, - bispo que fosse, - uma vez que fosse um cargo, uma preeminência, uma grande reputação, uma posição superior” (MP: 542)

Como ele postumamente notou, a visão deveria inspirar somente o riso, “descompassado e idiota”, como o da *Natureza-Pandora*. Rir, como a *Natureza* mostrou, significa “não protestar nem ridicularizar”. O riso tem uma função reveladora porque é auto-referencial: somente ele (descompassado, idiota) nos liberta das *idéias fixas* (do sentido) e nos permite vê-las como *idéias fixas* (protestar e ridicularizar, pelo contrário, significa opor às ilusões a idéia de uma *Verdade*, outro chocalho de lata).

Isso permite a Brás Cubas estabelecer outra lei (ele tinha mania de estabelecer leis), a *lei da equivalência das janelas*: “estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra” (MP: 567) (uma lei que lembra a idéia de Dom Quixote da equivalência das portas: “quando uma porta se fecha, outra se abre”).<sup>9</sup> O que importa não é o conteúdo das *idéias fixas*, mas as próprias *idéias fixas*, independentemente de seu conteúdo. Essa é, em suma, a grande descoberta de Brás Cubas: o sentido do sem sentido, ou seja, as próprias *idéias fixas*, os chocalhos de lata que trazem consolo ao homem, a *esperança* que enche o vazio no centro da existência, em suma, o emplasto (o remédio contra a melancolia). As *idéias fixas* são uma grande descoberta, mas não porque provêm um sentido para a *Vida* (na verdade, um sentido sem nenhum sentido, um chocalho de lata, um emplasto), mas porque o conhecimento disso tem no final das contas uma função reveladora. O que isso nos revela? “O Espelho (Esboço de uma Teoria da Alma Humana)”, um dos contos mais famosos de Machado de Assis (publicado em *Papéis Avulsos*, 1882), explica esse ponto.

De acordo com “O Espelho”, o homem na verdade contém duas almas, uma que olha de dentro para fora e outra que olha de fora para dentro. A alma exterior muda continuamente seu caráter e sua condição, “há cavalheiros, por exemplo, cuja alma exterior, nos primeiros anos, foi um chocalho ou um cavaleiro de pau, e mais tarde uma provedoria de irmandade”<sup>10</sup>. O próprio narrador é capaz de observar como, logo depois de obter a posição de alferes da guarda nacional, sua própria identidade começou a mudar; todos começaram a chamá-lo, então, “o alferes”. Ele tinha se tornado “o alferes”. Um dia, quando visitava uma tia, ele foi deixado sozinho para cuidar da fazenda, mas no dia seguinte ele descobriu que os escravos tinham escapado (a história provavelmente ocorre em 1871). Ele estava completamente abandonado; o tempo, para ele, se tornou eterno. Então, ele se voltou para o espelho (um espelho português antigo que veio para o Brasil com Dom João VI em 1808) e viu....nada!

O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições (“O espelho”, 350).

Pela primeira vez, ele ficou realmente assustado. Foi então que teve uma idéia: Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vestia-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos; nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho (...) Não era mais um autômato, era um ente animado (“O espelho”, 352.).

<sup>9</sup> Ver Helen Caldwell, *Machado de Assis*, 108.

<sup>10</sup> Machado de Assis, “O Espelho (Esboço de uma Nova Teoria da Alma Humana), em *Papéis Avulsos*, 346.



Sua “alma interna” (o “*eu nu*”) ainda era a mesma, mas tinha ficado borrada, nenhum espelho podia refleti-la; somente a “alma externa” (“Eu, o alferes”, o “sujeito” com seus “trajes”) era visível. Essa natureza dupla da alma se expressa na linguagem pela polaridade Substantivo/Adjetivo. O substantivo, o “*eu nu*”, é o que fundamenta os adjetivos. Ele está sempre na frente desses últimos, servindo-lhes de base (exceto no caso de “tolos”, que são “adjetivos puros”), mas é em si mesmo impensável, inefável. O substantivo não pode ser representado exceto através de seus adjetivos cambiantes ou uniformes. O mesmo fenômeno ocorre quando Brás Cubas se dirige ao embrião de seu futuro filho (“O velho colóquio de Adão e Caim”). Ao tentar determinar o que seu filho seria, Brás Cubas, que tinha muitos projetos para ele assim como muitas ilusões, imagina-o primeiro como um estudante, depois como um advogado, um deputado, mil coisas diferentes. No entanto, ele logo percebe que ele sempre o vira *como* algo, mas nunca vira *seu filho*, aquele que eventualmente se tornaria todas essas coisas, mas não era nenhuma delas; em suma, ele não podia conceber a “alma interna” do seu filho, que não era redutível a nenhuma dessas “almas externas”, as *posições axiais*:

Em vão buscava fixar no espírito uma idade, uma atitude: esse embrião tinha a meus olhos todos os tamanhos e gestos: ele mamava, ele escrevia, ele valsava, ele era o interminável nos limites de um quarto de hora, - *baby* e deputado, colegial e pintalegrete (...) era o velho colóquio de Adão e Caim, uma conversa sem palavras entre a vida e a vida, o mistério e o mistério. (MP: 599)

O discurso, com efeito, não pode escapar do sistema de *posições axiais*, a rede de “trajes” (sentido); despido delas, o *ego* (o “*eu nu*” em que as diferenças não são diferenças) esvanece, seus contornos se borram. Porque o *ego*, a *alma interior* que precede a divisão entre sujeito e objeto, é pura *Idéia* (“se se pode dar semelhante nome [*Idéia*] a um movimento interior que leva a gente a fazer antes uma coisa que outra”)<sup>11</sup>, que precede a formação do *Pensamento*. É mera intencionalidade, um impulso (*Triebe*) vago e indeterminado de vida (deslizamento no sentido),<sup>12</sup> um não-sujeito do qual as coisas mais diversas, e mesmo opostas, podem ser predicadas – uma totalidade heterogênea (como a história, “que dá para tudo”) (MP: 516), isto é, “um *absurdo*, uma *fábula*”, como a *Natureza-Pandora*. Constitui, em suma, uma mera *dis-posição* da qual a discursividade (as *posições axiais*) depende e ao mesmo tempo recusa. Essa *disposição* é uma coisa que a discursividade deve negar para poder *representá-la* (vestida, “adjetivada”, já que não pode ser representada em si) – isto é, fazê-la *representável*, dar-lhe sentido. Simultaneamente, no entanto, todo discurso pressupõe tal *disposição* como sua própria condição de possibilidade (aquilo “que leva a gente a fazer antes uma coisa que outra”).<sup>13</sup>

Voltando a nossa questão inicial; qual foi a descoberta de Brás Cubas, isto é, o *sentido do sem sentido*. Uma velha piada sobre um diálogo entre um judeu e um polônês

<sup>11</sup> Machado de Assis, *Esau e Jacó*, em *Obras Completas I*, 955 (a partir de agora: *EJ*).

<sup>12</sup> “A conclusão é que, por uma ou por outra porta, amor ou vaidade, o que o embrião quer é entrar na vida. César ou João Fernandes, tudo é viver” (Machado de Assis, *Esau e Jacó*, 956).

<sup>13</sup> Sobre essa noção husserliana de *ego transcendental* aplicada à análise da linguagem, ver Kristeva, *Revolution in Poetic Language*; para uma crítica da visão de Kristeva, ver Jacques Derrida, *Positions* (Chicago: The University of Chicago Press, 1981), especialmente 75 e 106.

pode nos ajudar a entender esse paradoxo.<sup>14</sup> Numa viagem de trem, um polonês perguntou a um judeu que estava sentado do seu lado: “Diga-me, como vocês judeus fazem para extrair das pessoas até o último centavo e dessa forma acumular sua riqueza?”. “Pois bem, vou lhe dizer, mas não por nada; primeiro me dê cinco zloty (dinheiro polonês)”. Depois de receber a quantia requerida, o judeu começou: “Primeiro você pega um peixe morto; você corta a cabeça e coloca as entranhas num copo d’água. Depois, em torno da meia-noite, quando a lua estiver cheia, você enterra esse copo num cemitério”. “E”, o polonês interrompeu-o avidamente, “se eu fizer tudo isso, eu também ficarei rico?” “Não tão rápido”, respondeu o judeu, “se você quiser ouvir o resto, tem que me pagar mais cinco zloty”. Depois de receber o dinheiro de novo, o judeu continuou sua história. Pouco depois, ele pediu mais dinheiro e assim por diante, até que o polonês explodiu de fúria: “seu canalha, você realmente acha que eu não percebi aonde você quer chegar? Não há segredo nenhum! Você simplesmente quer me extrair até o último centavo!”. O judeu respondeu calmamente: “Bem, agora você sabe como nós, judeus...”.

Como a piada mostra, enganando o polonês, o judeu manteve sua palavra. Esse segredo “fascinante” não era nada além de uma quimera (uma *idéia fixa*, um chocalho de lata, um emplasto). E esse era precisamente o segredo; o polonês, explodindo de fúria, finalmente o descobre. Na verdade, havia um segredo que estava escondido não na história, mas no ato mesmo de relatá-la. Brás Cubas, como o polonês, ao desvendar um “segredo” (que não há segredo), descobre outro, assim como a fonte do que o faz ser um segredo (sua não-representabilidade), não no que ele contou, mas no ato de contar. Esse último segredo, diferentemente do outro, é denunciado somente na forma de um *segredo*, ou seja, de algo que não pode ser dito (revelado) se for continuar sendo um segredo, mas, ao mesmo tempo, que deve ser conhecido como tal (isto é, em seu caráter de segredo).

O caráter de segredo do segredo gera, então, uma narrativa que não é uma história (*diegese*), mas um *texto* (*lexis*), escrita ociosa, mera *digressão*. A digressão, isso que vem depois da revelação do segredo (que não há segredo, que “segredos” não são nada além de chocalhos de lata), é *auto-referencial*. Na *digressão*, assim como na tagarelice (fala ociosa),<sup>15</sup> a história é transcendida e o texto é exposto enquanto *texto*; ele se torna um veículo ocioso dirigido não ao sentido (*logos*), mas a si mesmo, como uma sucessão de predicados (*lexis*). Assim, ao atravessar o sentido (os chocalhos de lata), a digressão imita, no nível textual, o movimento do *ego* de deslizamento no sentido (as *posições axiais*). Ela se mostra desse modo a si mesma como um segredo (isto é, esse não-representável que torna a representação possível), se revela como sua própria possibilidade interna (puro impulso – Idéia –, uma historicidade sem historicidade). O posicionamento (os “trajes”) é então transcendido e se torna uma *trans-posição* (o vestir-se), isto é, a divisão *tética* pela qual o *ego* (o “eu nu”, o Substantivo) se “apresenta” (esse o sentido original do termo *thesis*) como um objeto independente (se torna um adjetivo, se veste).

Assim, em Machado de Assis, a *mimesis* não rejeita o *tético*; ela simplesmente atravessa sua *Verdade* (sentido) para revelar a “verdade” sobre ele; ela assinala a erupção do não-simbolizável no próprio campo simbólico, a marca de sua temporalidade, o ponto de chegada da contingência de toda discursividade que é, ao mesmo tempo, sua premissa e sua negação, isto é, seu *limite*, sua condição de possibilidade-impossibilidade. Nesse sentido,

<sup>14</sup> A piada é contada em Slavoj Žižek, “The Truth Arises from Misrecognition”, em Ellie Rangland-Sullivan e Mark Bracher, eds., *Lacan and the Subject of Language*, 197-8.

<sup>15</sup> Ver Fenves, “Chatter”. *Language and History in Kierkegaard*, capítulo 1.

podemos falar de Machado de Assis como uma figura transicional; embora permaneça nos confins da *mimesis* (ele na verdade lhe devolveu um objeto, um segredo que ainda tinha que ser revelado: o *ego*), ele simultaneamente a supera, não (ou não somente) por transformar a *mimesis* num efeito de ordem construtiva (Schwarz), mas antes (ou também) por definir o objeto da *mimesis* num Ser para além do ser – do sentido –, o impensável, inefável, estranho ao discurso: o *ego*, a “alma interna”, que nenhum espelho pode refletir. Em suma, o “x” do trapézio (a idéia) é um segredo e ao mesmo tempo a marca do que é inominável, do que exige uma outra sintaxe (*digressão*), do que excede a estrutura do discurso predicativo (ao mesmo tempo em que o torna possível). A própria idéia no trapézio (o *ego*) não pode ser corporificado, mas apenas *imitado* no texto, reproduzido na superfície textual através de seus saltos de uma posição para outra (pensamentos), isto é, no movimento de seu auto-posicionamento (o *tético*).

Podemos finalmente responder a questão pendente de qual regime mimético está em funcionamento aqui. Em Machado de Assis, há um sentido escondido (uma Verdade última) a ser descoberto, mas o meio de apreendê-lo não é mais representá-lo, ou seja, a tradicional *mimesis* das metáforas – *mimesis* como *eikon*, “analogia”, “comparação” (toda metáfora diz “isso é como aquilo”). Em Machado de Assis, o “nome” (*onoma*) ou Substantivo (“o eu nu”) é inominável, indefinível, um enigma, um grande “X”. Pelo mesmo motivo, não pode ser comparado, não é possível dar-lhe sentido através de um dispositivo metafórico qualquer. Ele pode, ainda assim, ser *exposto*, *encenado*. Sua “re-presentação” (*prothesei*) demanda um movimento para além do sentido através do próprio sentido (o sistema de analogias). As analogias não foram rejeitadas, mas reveladas como dispositivos textuais que faziam a história andar quando já não havia nada a dizer (*digression*). Assim, dissolvendo o sentido (os chocalhos de lata) e transformando o discurso em sua própria paródia (a única coisa que os tolos – adjetivos puros – podiam evitar meticulosamente “a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência”<sup>16</sup>), o texto (*lexis*) produz o “aparecimento no discurso” (*thesis*) do *ego*.

Para alcançar esse tipo de epifania, a *lexis* tem que proceder, de acordo com a definição proposta por Aristóteles, por “interpretação locutiva”. “Uma sílaba é um som que carece de sentido próprio (*asemos*)”, disse o filósofo grego.<sup>17</sup> Ao som indivisível (a letra) e ao som “asêmico” (sílabas, artigos, conjunção) opõe-se, para Aristóteles, “o som complexo com sentido”, o Substantivo ou Nome (*onoma*). O Nome, no entanto, é não-representável para Machado de Assis, mas não é negado em seu romance. Para poder aparecer no discurso, a frase (sentido) deve ser dividida em suas partes. Esse é, em suma, o dispositivo mimético básico de Machado de Assis: a *pronunciatio*. A *pronunciatio*, isto é, o re-fraseado, a explicitação do substantivo com todos seus adjetivos (como a percepção de uma pessoa iletrada que consegue reconhecer caracteres, mas não palavras e seus sentidos) teria o mesmo efeito paródico que o “riso idiota” da Natureza: tornar o texto auto-referencial. A *mimesis* então se torna uma re-presentação (*mimesis asemos*) puramente exterior (sem sentido) e, dessa maneira, imita o movimento de auto-posicionamento do ego (o *tético*), de deslizamento no sentido. Ela re-produz em sua superfície textual o sem sentido do auto-posicionamento do ego para se tornar ela mesma (*lexis*) significativa ao *apresentar*, *expor*, no contar e não no que é contado, seu sentido escondido – o sentido do sem sentido –: o

<sup>16</sup> Machado de Assis, “Teoria do Medalhão”, 1881, em *Obras Completas II*, 294.

<sup>17</sup> Aristóteles, *Poética*, 1456 b, citado por Ricoeur, *La metáfora viva*, 25.

próprio *ego*, o não-representável que torna todas as representações possíveis (a “alma interna”).

É por isso que um *texto* (*lexis*) só pode ser a obra de um defunto autor: “não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço” (MP: 514). Na verdade, o *texto* é a prova de que seu autor está morto, pois somente um autor morto (um não-ser), alguém que já está para além do sentido, que alcançou a *ataraxia* pirrônica (tranquilidade, indiferença), pode ter escrito um *texto* (pura digressão, tagarelice ociosa). Somente a morte pode tê-lo liberado dos chocalhos de lata.

Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos, não há platéia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele se não estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados (MP: 546).

Para a leitora (ainda viva, buscando um sentido, encantada pelos chocalhos de lata), essa liberdade é um defeito. Tal liberdade cria um texto sem sentido, cambaleante, “como dois bêbados”, oscilando para lá e para cá. Mas o verdadeiro defeito do livro está na leitora (a mulher é, na obra de Machado de Assis, um símbolo da mundanidade, as “posições” em que a “alma externa” do homem escorrega e o lugar próprio dos tolos),<sup>18</sup> não no livro.

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (MP: 583).

No entanto, ainda podemos nos perguntar se a morte realmente libertou Brás Cubas dos chocalhos de lata. Com efeito, ele permanentemente trai sua alegada *ataraxia*., como ao demonstrar, por exemplo, preocupação porque poucas pessoas assistiram a seu funeral. O problema básico que isso suscita é o da natureza da *escrita*, isto é, como ser um *escritor*

<sup>18</sup> O tríptico mulher-tolo-homem de espírito foi definido por Machado de Assis em um de seus contos, “Queda que as Mulheres têm para os tolos” (1861), em *Obra completa III*: 965-972. Numa análise interessante desse tríptico, ver Maia Neto, *Machado de Assis, The Brazilian Pyrrhonian*, especialmente capítulos 1 e 2.

sem ser um *autor* (outra *posição axial*). No último capítulo de suas memórias póstumas, chamado “Das negativas”, em que ele revê tudo o que não alcançou, Brás Cubas descobre que “achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: - Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (MP: 639). Não tendo filhos, ele escapou não só da vida, mas também de qualquer desejo de transcendência, de superar a morte. É aí que ele consegue *escrever*. No entanto, escrever não é talvez uma forma de voltar à vida (*vida-morte*, os chocalhos de lata), uma prova, como ele confessa no início dessa obra, de que “ainda esper[a] angariar as simpatias da opinião” (isto é, tornar-se um *autor*)? (MP: 513). Em suma, a escrita do livro não é em si um outro chocalho de lata, o último (e verdadeiro) *emplasto* que ele descobriu? Independentemente da resposta, essa pergunta, embora implícita no primeiro romance de sua “segunda fase”, só se tornaria evidente depois de um “segundo deslocamento” do procedimento mimético, algo que seu segundo romance, *Quincas Borba*, mostra. E, como veremos, com esse segundo deslocamento, sua idéia do *texto* (*lexis*) também começaria a se desintegrar.

### Contração – Desmembramento

Quebrado o esquema da *Bildung*, o princípio articulador do relato do sujeito, a sucessão de seus deslocamentos, tornou-se inútil, uma sucessão sem sentido, direção nem fim que, no entanto, tinha uma dinâmica para Machado de Assis. O movimento da série era produzido por um princípio físico que, por mais incrível que pareça, escapara a Aristóteles:

Outra coisa que também me parece metafísica é isto: - Dá-se movimento a uma bola, por exemplo; rola esta, encontra outra bola, transmite-lhe o impulso, e eis a segunda bola a rolar como a primeira rolou. Suponhamos que a primeira bola se chama... Marcela, - é uma simples suposição; a segunda, Brás Cubas; - a terceira, Virgília. Temos que Marcela, recebendo um piparote do passado rolou até tocar em Brás Cubas, - o qual, cedendo à força impulsiva, entrou a rolar também até esbarrar em Virgília, que não tinha nada com a primeira bola; e eis aí como, pela simples transmissão de uma força, se tocam os extremos sociais, e se estabelece uma coisa que poderemos chamar - solidariedade do aborrecimento humano. Como é que este capítulo escapou a Aristóteles? (MP: 506)

O deslocamento do princípio evolutivo de articulação do eu como um *sujeito* gera uma lógica cadencial, de movimento de onda (como veremos, a imagem náutica é fundamental na obra de Machado de Assis). Esse movimento é gerado pela tensão entre dois pólos: Amor (Guerra) e Paz (Nariz), como a teoria da “Ponta do Nariz” explica.

Narizes não foram criados, como o Dr. Pangloss acreditava, simplesmente para o uso de óculos. Não! Foram criados para que pudéssemos contemplar a ponta do nosso próprio nariz, como faz o faquir. Contemplar a ponta do nosso nariz é o *non plus ultra*: a completa dissolução do eu. Portanto, ele “eteriza-se”. “Essa sublimação do ser pela ponta do nariz é”, em suma, “o fenômeno mais excelso do espírito” (MP: 565). Somente essa estudada paz permite o equilíbrio social.

Cada homem tem necessidade e poder de contemplar o seu próprio nariz, para o fim de ver a luz celeste, e tal contemplação, cujo efeito é a subordinação do universo a

um nariz somente, constitui o equilíbrio das sociedades. Se os narizes se contemplassem exclusivamente uns aos outros, o gênero humano não chegaria a durar dous séculos: extinguiu-se com as primeiras tribos. (MP: 565)

A isso, no entanto, opõe-se o *Amor* – isto é, a Guerra (“Que o amor, conforme as ninfas antigas e modernas, não tem piedade. Quando há piedade para outro, dizem elas, é que o amor ainda não nasceu de verdade, ou já morreu de todo”, EJ: 1052-3). Sem o nariz, a humanidade não duraria; sem o *Amor* (Guerra), não teria nascido e se expandido (como disse Empédocles: “a guerra é a mãe de todas as cousas”, EJ: 967). “A conclusão, portanto, é que há duas forças capitais: o amor, que multiplica a espécie, e o nariz, que a subordina ao indivíduo. Procriação, equilíbrio” (MP: 565). O homem busca no amor cancelar o tempo, suspender o presente (contemplando eternamente a ponta do seu nariz). Isso é o que Brás Cubas encontrou em Virgília (“Sabe-o a dama que luziu na aurora do atual reinado, e mais dolorosamente a que ostentou suas graças em flor sob o ministério Paraná” – isto é, o período da Conciliação) (MP: 625) Ela “era o presente; eu queria refugiar-me nele, para escapar às opressões do passado, porque o encontro do Quincas Borba tornara-me aos olhos o passado (...) era o travesseiro do meu espírito, um travesseiro mole, tépido, aromático, enfiado em cambraia e Bruxelas” (MP: 575). O amor “pode-se dizer um duelo, não de morte, mas de vida” (EJ: 967). No entanto, ao se lançar na vida, o homem se lançava, ao mesmo tempo, na morte. Vida e morte são termos correlativos; viver é morrer (“Imaginava então um velho diabo, sentado entre dois sacos, o da vida e da morte, a tirar as moedas da vida para dá-las à morte, e a contá-las assim: - Outra de menos... - Outra de menos...- Outra de menos...- Outra de menos...” (MP: 569).

Para Quincas Borba, diferentemente de Brás Cubas – que via em não ter tido filhos o único saldo na série de suas negativas –, “verdadeiramente há só uma desgraça: é não nascer” (MP: 615). Na verdade, na opinião de Quincas Borba, a morte é ilusória, é a prova da *ignorância* do homem (isto é, da impossibilidade do indivíduo de se reconhecer como fazendo parte de um mesmo ser supra-individual – a *Humanidade*). Esse conceito é o que ele busca explicar com sua filosofia: o *Humanitismo* (uma paródia das doutrinas comteanas e do darwinismo social). Como a teoria da “Ponta do Nariz” demonstra, o *Amor* (*Morte*, *Guerra*) corresponde à fase da *expansão* (dispersão) da humanidade. Mas segue-se a essa fase a *contração*, na qual o homem recupera sua unidade perdida e se reconhece como mais um entre seus semelhantes, *Humanitas*.

“Humanitas”, dizia ele, “o princípio das cousas, não é outro senão o mesmo homem repartido por todos os homens. Conta três fases Humanitas: a *estática*, anterior a toda criação; a *expansiva*, começo das cousas; a *dispersiva*, aparecimento do homem; e contará mais uma, a *contrativa*, absorção do homem e das cousas. A *expansão* iniciando o universo, sugeriu a Humanitas, o desejo de o gozar, e daí a *dispersão*, que não é mais do que a multiplicação personificada da substância original”. (MP: 614-15)

O *ego*, puro impulso de viver, deve se deslizar no sentido (as *posições axiais*); mas uma vez auto-posicionado, o homem de espírito (diferentemente do tolo) não pode permanecer no sistema de posições. Ele luta para transcender o posicionamento. Somente os homens que são como canários (tolos) podem viver confinados numa casca de noz e

acreditarem-se reis do universo.<sup>19</sup> Para o canário, cada posição é em si um universo, como mostra o conto de Machado de Assis “Idéias de canário”. Para o pequeno pássaro engaiolado do conto, a expressão “espaço azul e infinito” não quer dizer nada, já que o mundo para ele “é uma loja de Belchior, com uma pequena gaiola de taquara, quadrilonga, pendente de um prego; o canário é senhor da gaiola que habita e da loja que o cerca. Fora daí, tudo é ilusão e mentira”. O dono, ele assegura, “é meu criado, dá-me água e comida todos os dias” (“Idéias de canário”, em *Obras completas II*, 1959: 613). Intrigado com sua resposta, o cliente leva o canário para sua casa. Alguns dias depois, ele interroga de novo o canário sobre sua idéia do mundo. E o canário, “com certo ar de professor”, responde:

O mundo é um jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama, ar claro e um pouco de azul por cima; o canário, dono do mundo, habita uma gaiola vasta, branca e circular, donde mira o resto. Tudo o mais é ilusão e mentira (“Idéias de canário”, em *Obras completas II*, 1959: 613).

Indignado, o cliente protesta: “se eu lhe desse crédito, o mundo era tudo; até já fora uma loja de belchior...” “De belchior?”, interrompe o canário, “Mas há mesmo lojas de belchior?” (Machado de Assis, “Idéias de canário”, em *Obras completas II*, 1959: 614). Os canários não podem articular suas diferentes posições axiais. Isso exige *contração*. A fase *contrativa*, no entanto, envolve um risco, como a loucura de Quincas Borba prova.

A contração, como a morte no esquema original, devolve ao eu sua unidade perdida; mas isso, no entanto, não lhe dá uma identidade. Pelo contrário, a unidade não implica a reabsorção da série de “almas externas” na “alma interna”, mas, ao invés disso, implica a dissolução da “alma interna” (o *ego*) na série infinita de suas posições, a fragmentação em diferentes manifestações em que *Humanitas* se dispersa. Ao fazê-lo, o eu perde sua identidade, torna-se “qualquer coisa”, como o mundo do canário, só que esse último nunca soube disso (cada posição era o mundo inteiro para ele).

O *amor* (guerra, dispersão) gera contradição (produz tristeza, dor) e ao mesmo tempo, como no conto do canário, permite aos homens expulsar a contradição de seu universo particular.

A casa [em que Brás Cubas e Virgília alimentava seu amor “ilegítimo”] resgatava-me tudo; o mundo vulgar terminaria à porta - dali para dentro era o infinito, um mundo eterno, superior, excepcional, nosso, somente nosso, sem leis, sem instituições, sem baronesas, sem olheiros, sem escutas, - um só mundo, um só casal, uma só vida, uma só vontade, uma só afeição - a unidade moral de todas as coisas pela exclusão das que me eram contrárias. (MP: 581).

A *contração* (“a absorção final”, “a reconstituição da substância”) (MP: 637), pelo contrário, permite ao homem superar a dor: “Uma vez que o homem se compenetra bem de que ele é o próprio Humanitas, não tem mais do que remontar o pensamento à substância original para obstar qualquer sensação dolorosa” (MP: 616). A *contração* revela que a morte é ilusória (“rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é a condição da sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal e comum”, QB: 648). Ao fazer isso, no entanto, ao reabsorver tudo, o ego internaliza a

<sup>19</sup> Shakespeare, *Hamlet*, II: 2.

contradição; ele se torna, como na história, “tudo para todos os homens”, em suma, ele reúne a vida e a morte (*Vida-Morte*).

Sendo cada homem uma redução de Humanitas, é claro que nenhum homem é fundamentalmente oposto a outro homem, quaisquer que sejam as aparências contrárias. Assim, por exemplo, o algoz que executa o condenado pode excitar o vão clamor dos poetas; mas substancialmente é Humanitas que corrige em Humanitas uma infração da lei de Humanitas. (MP: 615).

No final das contas, o *Humanitismo*, “a verdade eterna”, de acordo com Quincas Borba, “a verdade eterna, anterior aos mundos, posterior aos séculos [prévia à divisão entre sujeito e objeto]” (MP: 631), é um *absurdo*, como a *Natureza-Pandora*. Sua visão necessariamente leva à loucura, ao delírio (como o que Brás Cubas teve no início do romance), produzindo essa espécie de esquizofrenia que mataria Quincas Borbas, um mal conhecido pelos alienistas e do qual ninguém está imune:

“Há de lembrar-se”, disse-me o alienista, “daquele famoso maníaco ateniense, que supunha que todos os navios entrados no Pireu eram de sua propriedade. Não passava de um pobretão, que talvez não tivesse, para dormir, a cuba de Diógenes; mas a posse imaginária dos navios valia por todas as dracmas da Hélade. Ora bem, há em todos nós um maníaco de Atenas; e quem jurar que não possuiu alguma vez, mentalmente, dois ou três patachos, pelo menos, pode crer quejura falso”. “Também o senhor!” perguntei-lhe. “Também eu”. “Também eu?” “Também o senhor; e o seu criado, não menos, se é seu criado esse homem que ali está sacudindo os tapetes à janela”. De fato, era um dos meus criados que batia os tapetes, enquanto nós falávamos no jardim, ao lado. O alienista notou então que ele escancarara as janelas todas desde longo tempo, que alçara as cortinas, que devassara o mais possível a sala, ricamente alfaiada, para que a vissem de fora, e concluiu: “Este seu criado tem a mania do ateniense: crê que os navios são dele; uma hora de ilusão que lhe dá a maior felicidade da terra”. (MP: 636).

Quincas Borba discorda do alienista sobre o criado: “O que o seu criado tem”, ele responde, “é um sentimento nobre e perfeitamente regido pelas leis do Humanitismo: é o orgulho da servilidade” (MP: 637). A servilidade, para ele, é outra forma de reunir o homem e a substância original, superando sua mútua alienação (ignorância). Sem dúvida, Quincas Borbas estava certo, ou seja, ele estava completamente maluco; mas não apenas isso, ele era consciente disso... Era a *Humanitas* rindo de si mesma.

O Quincas Borba não só estava louco, mas sabia que estava louco, e esse resto de consciência, como uma frouxa lamparina no meio das trevas, complicava muito o horror da situação. Sabia-o, e não se irritava contra o mal; ao contrário, dizia-me que era ainda uma prova de Humanitas, que assim brincava consigo mesmo (MP: 638).

Sabendo que estava louco, Quincas Borba encontrou assim a *Verdade* na própria loucura. Seu herdeiro em *Quincas Borba* (QB, a partir de agora), Rubião, não teria nem mesmo essa clareza.



Num tempo em que a *Conciliação* já tinha se dissolvido e já não era viável (como o amigo de Rubião, Camacho, insiste),<sup>20</sup> a esquizofrenia de Quincas Borba se tornaria, no seu herdeiro, Rubião, “desmembramento” (*QB*, 782). A esquizofrenia do Rubião era diferente da de seu mestre. Ele, como Quincas Borba, tomou a identidade de “qualquer um”. Só que ele internalizou a contradição sem fusionar os opostos. Rubião, como seu predecessor, era todos os diferentes “quaisquer uns”, mas encarnava um de cada vez; todos habitavam e coexistiam nele, mas nunca se misturavam (“Revezavam-se; chegavam a esquecer-se um do outro [...] Equilibravam-se, um sem o outro, ambos integrais”) (*QB*, 768). Rubião, portanto, nunca achou o mínimo de lucidez que seu mestre achou na Sandice; Rubião se desintegrou nos seus diferentes “quaisquer uns”, mas nunca conseguiu se reconhecer como “Eu, o louco”, habitado por todos os “quaisquer uns”.

Isso é consequência de um segundo deslocamento do padrão tradicional do romance de constituição do eu (*Bildung*). Esse “segundo deslocamento” separa as obras seguintes de *Memórias Póstumas*, mas já estava de certo modo implícita nele. O jogo de projeções em *Memórias Póstumas* resulta, como vimos, na fragmentação da identidade dos personagens. Sua fragmentação nas séries de posições axiais revela-se, então, ilusória e real ao mesmo tempo (como as “opiniões”). A questão é que, uma vez posto em movimento o processo de fragmentação, ele produz uma espécie de efeito *mise en abîme*. Habitado por “forças íntimas” confrontadas que “ofereciam-lhe o seu cavalo [seus cavallinhos de pau, seus chocalhos de lata]” (*QB*, 679), não só o eu se dispersa nas séries de suas *posições axiais*, mas cada posição particular também se divide. Isso distancia a história de Rubião da de Brás Cubas.

Rubião foi levado à loucura pelo *Amor*. Como Brás Cubas, ele estava apaixonado por uma mulher casada, Sofia. Mas o romance entre Sofia e Rubião, diferentemente do romance entre Brás Cubas e Virgília, nunca se consumou. Sofia não desejava nem ceder nem possuir Rubião (*QB*, 710). Assim, “os dias iam passando sem acordo fixo, nem desengano perpétuo” (*QB*, 712). “A senhora [...] não me despede, nem me aceita [...] A senhora é má, tem gênio de cobra; que mal lhe fiz eu? Vá que não goste de mim; mas, podia desenganar-me logo...” (*QB*, 730), protesta Rubião. Na verdade, essa é a única forma de relação amorosa possível tendo descoberto que não há *Amor* absoluto – isto é, que o *Amor* já está sempre corrompido pela morte (*Vida-Morte*), que os beijos (como Sofia vê num delírio) são “úmidos[s] de sangue, cheirando a sangue” (*QB*, 779). Somente por não ser cedido nem possuído por ela, Rubião pode adorar Sofia, criando ilusões que ele sabe que são ilusões. Porém, há um outro aspecto que complica ainda mais a história e pavimenta o caminho para o que chamamos de “segundo deslocamento” dos padrões do romance realista.

Como sabemos, no universo machadiano, entre Rubião e o marido de Sofia não há lugar para ciúmes; a amante e a esposa podem coexistir perfeitamente em Sofia (como Rubião descobrirá mais tarde). O que produz o colapso mental de Rubião é o amor de Sofia por Carlos Maia.

Que ele não tinha ciúmes do marido. Nunca a intimidade do casal lhe excitará os ódios contra o legítimo senhor. E lá iam meses e meses, sem alteração do sentimento,

<sup>20</sup> O marquês do Paraná, chamado Camacho, “[t]entou conciliar os partidos, e foi por isso que me achei com ele. Morreu cedo; a obra não pôde ir adiante. Hoje, se ele quisesse, ter-me-ia contra si. Não! Nada de conciliações; guerra de morte” (*QB*, 695).

nem morte da esperança. Mas a possibilidade de um rival de fora veio atordoá-lo; aqui é que o ciúme trouxe ao nosso amigo uma dentada de sangue. (*QB*, 704)

Isso é o que chamamos de “segundo deslocamento” do regime mimético da tradição realista. Ele é produzido quando um conflito (simultaneamente ilusório e real) é introduzido no nível de cada posição particular (e não só na história como um todo). A partir de então, haverá sempre nos romances de Machado de Assis dois “canários” lutando pela mesma gaiola. Essa radicalização do conflito (o aparecimento de um outro personagem ocupando a mesma posição axial em relação a Sofia) interrompe o tipo de “suspensão animada” em que Rubião vive e precipita seu colapso mental final. No entanto, o conflito é ao mesmo tempo necessário para gerar a história (a “discórdia”, ele diria num romance posterior, “não é tão feia como se pinta, meu amigo. Nem feia, nem estéril. Conta só os livros que tem produzido, desde Homero até cá, sem excluir... Sem excluir qual? Ia dizer que este”, *EJ* 991).

Como sabemos, para que a história andasse (uma vez que se descobriu que não há *Amor* absoluto), Sofia não podia nem ceder nem possuir Rubião (só isso impediu que ele surtasse); mas como no universo machadiano a amante e a esposa nunca se fusionaram nela, somente a presença de outro amante podia impedir a consumação do romance entre Rubião e Sofia (isto é, impedir o desastre completo – desilusão – que podia pôr fim – um fim bastardo – à história). *Dike-Adikia*, *chaosmos* (vida-morte), volta-se, então, para *Eris* (conflito, discórdia). O primeiro deslocamento de Machado de Assis do padrão de formação do eu produziu-se no nível de cada posição particular; cada ponto na seqüência se tornou um campo sem fim de contradições, de antagonismos indefinidos, inconseqüentes e sem sentido. Mas isso podia ser apenas “material para um livro que continuasse para sempre”, repetindo-se indefinidamente, reduzido a “dizer que sim e que não”;<sup>21</sup> em suma, a paródia do movimento *tético* (o auto-posicionamento do eu). O conflito revela-se, assim, como um elemento necessário e ao mesmo tempo destrutivo da história. Ele permite a uma só vez a geração da narrativa (impedindo sua conclusão prematura) e seu desmantelamento, desencadeando um processo sem fim de fragmentação interna das posições. Ao fazer isso, o conflito exclui não apenas qualquer encerramento, mas também a articulação de todo o campo de ação. A introdução do antagonismo transforma cada posição num todo isolado e auto-suficiente (embora dividido), decompondo a ação numa série de unidades discretas e encapsuladas. Conseqüentemente, a história perde todo seu conteúdo trágico, tornando-se uma *opera*, composta “rigorosamente de quatro ou cinco situações, que as circunstâncias variam e multiplicam” (*QB*, 800) “O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor” (*DC*, 817). Esse é, em essência, o esquema do enredo de *Dom Casmurro* (1899; *DC*), o terceiro dos romances principais da “segunda fase” e primeiro da época pós-revolucionária. “[M]inha vida se casa bem à definição”, diz Bento, seu protagonista. “Cantei um duo tecnicismo, depois um trio, depois um quatro...” (*DC*, 819). Nisso, a história revela um novo tipo de dinâmica, bem diferente daquela presidida pelo princípio abstrato e vazio da bola rolando que escapou a Aristóteles.

<sup>21</sup> “Se não fora o que aconteceu e se contará por essas páginas adiante, haveria matéria para não acabar mais o livro; era só dizer que sim e que não, e o que estes pensaram e sentiram, e o que ela sentiu e pensou, até que o editor dissesse: basta! Seria um livro de moral e de verdade, mas a história começada ficaria sem fim. Não, não, não... Força é continuá-la e acabá-la” (*EJ*, 1058)

## Redenção – Traição

Como vimos, a *digressão*, o princípio básico dos dois primeiros romances de Machado de Assis, descobria o sentido da história depois do “primeiro deslocamento”. Isso gerava uma narrativa possível, uma vez estabelecido que não havia sentido nem fim na história (expostos como meros chocinhos de lata) e que, sendo assim, não era mais possível escrever; em suma, isso revelava (não no que era contado, mas no ato de contar) o sentido do sem sentido. Os dois primeiros romances de Machado de Assis visavam re-presentar esse sentido do sem sentido (o *ego*) como tal, fazendo-o aparecer no discurso. Mas, no segundo desses dois primeiros romances, a introdução do conflito no nível das posições axiais complicou mais as coisas. Com efeito, o romance correu o risco de torná-lo (o sentido do sem sentido: o *ego*) também sem sentido.

Antes do mencionado “segundo deslocamento”, embora não houvesse um sentido e um fim último na história, nada impedia os personagens machadianos, sempre situados numa posição particular, de se considerarem Senhores do Universo apesar de estarem presos numa casca de noz. O *Amor* (Guerra), a mãe da vida e da morte, lhes permitia ao menos criarem uma ilusão (embora sempre precária e resultando necessariamente em decepção) de serem capazes de anular o tempo expulsando a contradição de seus domínios, de terem criado um mundo, se não de *Verdade* (na realidade, não existente), pelo menos de *Harmonia*, como o mundo perfeitamente simétrico da matemática. Como o amigo de Bento, Escobar, mostra: “as idéias aritméticas podiam ir ao infinito, com a vantagem que eram mais fáceis de menear. Assim que, eu [Bento] não era capaz de resolver de momento um problema filosófico ou lingüístico, ao passo que ele [Escobar] podia somar em três minutos, quaisquer quantias” (*DC*, 901). “Isto prova, conclui Escobar, que as idéias aritméticas são mais simples, e portanto mais naturais. A natureza é simples. A arte é atrapalhada” (*DC*, 901). A álgebra (que etimologicamente vem do árabe *já bara*: reunião de membros desmembrados)<sup>22</sup> alivia relações conflituosas. A matemática é a imagem da *Harmonia* que implicitamente carrega o sonho da dominação perfeita do universo, a domesticação do seu caos, como na loteria. As figuras, e especialmente as figuras simétricas, como “4004”, são “misteriosa[s] e bela[s]” (*DC*, 875). Colocada entre duas figuras assimétricas (4003 e 4005), essas figuras simétricas são encontradas aleatoriamente ao acompanhar uma série aritmética, contando sem um objetivo predeterminado. Elas não têm nenhum sentido nem profundidade, nem desfrutam de nenhum status particular na série. No entanto, uma vez encontradas, a imagem misteriosa de sua perfeita *Harmonia* dá a ilusão de ter ganho um segredo, de ter controlado o curso dos acontecimentos, o princípio que preside toda a série, “o elo íntimo, substancial, escondido, que ligava tudo” (*EJ*: 968); como se a mera *pronunciatio* das figuras pudesse desvendar sua cifra (“Tinha o número 4004 [...] era impossível que não devesse ter a sorte grande”) (*DC*, 875).

Para o jogador, as figuras não apenas possuem uma vida própria, mas também escondem a fonte desta vida como um segredo que não pode ser revelado. (“este desejo de capturar o tempo é uma necessidade da alma e dos queixos; mas ao tempo dá Deus *hábeas corpus*”, *EJ* 978). Só pode ser roído (como os livros são pelos vermes – aos quais *Memórias póstumas* está dedicado) no próprio jogo. Mas o preço por tentar revelar sua cifra (tornar o tempo cativo) é ser devorado pelo jogo. Capitu, uma mulher que era um mistério para Bento, devorou-o com seus “olhos de ressaca”: “tão depressa buscava as pupilas, a

<sup>22</sup> Fenves, *Chatter*, 90.

onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me” (DC, 843). Como a *Natureza-Pandora*, ela traz a *Vida* e a *Morte* para Bento; ou seja, ela o introduz na *Vida* (*Vida-Morte*) lançando seu eu no mundo dos sentidos (o *tético*); ela era, em suma, Tétis, “[u]ma ninfa! [...] palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs” (DC, 843) (uma figura tomada dos *Lusíadas*, de Camões, em que, quando o gigante beija Tétis, vê-se abraçando uma dura montanha).<sup>23</sup>

Capitu (provavelmente a personagem mais discutida de Machado de Assis) foi namorada de Bento desde a infância (toda sua vida subsequente será uma busca pelas esperanças perdidas da infância). O romance entre eles parecia fadado a não se consumir por causa de uma promessa feita pela mãe de Bento no momento de sua concepção: “Tendo-lhe nascido morto o primeiro filho, minha mãe pegou-se com Deus para que o segundo vingasse, prometendo, se fosse varão, metê-lo na Igreja” (DC, 819). No entanto, Capitu (que, de acordo com Bento era “mais mulher do que eu era homem”) (DC, 841), bolou um plano para liberar Bento da promessa que sua mãe fizera a Deus. Sua mãe, então, “começou a adiar a minha entrada no seminário. É o que se chama, comercialmente falando, reformar uma letra. O credor era arquimilionário, não dependia daquela quantia para comer” (DC, 889). No final das contas, Bento encontrou alguém para ser ordenado no seu lugar e se casou com Capitu.

Na cerimônia de casamento, Bento encontrou uma forma de prolongar sua inocência original, escapar do Tempo. “De quando em quando, tornávamos ao passado e divertíamos-nos em relembrar as nossas tristezas e calamidades, mas isso mesmo era um modo de não sairmos de nós. Assim vivemos novamente a nossa longa espera de namorados, os anos da adolescência, a denúncia que está nos primeiros capítulos” (DC, 908-909). No entanto, o período de “in-formação” não podia durar. Bento logo descobriu (ou assim acreditou) que Capitu estava tendo um romance com seu amigo Escobar, o que levou ao momento da catástrofe (significativamente, isso ocorreu em 1871, quando a lei do Rio Branco estava sendo discutida). Bento “descobre” a pista da infidelidade de Capitu nos seus olhos, quando durante o enterro de Escobar (Escobar tinha se afogado naquela manhã; ele, ao contrário de Bento, adorava nadar no mar – e inclusive era um excelente nadador) “os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã” (DC, 927). Desde então, Bento se tornou “Dom Casmurro” (um “homem calado e metido consigo”) (DC, 809) e começou a escrever o livro num esforço para “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência” (DC, 810).

O debate da crítica sobre a figura de Capitu girou em torno da pergunta sobre sua culpa. Como Dixon mostra (1989: 15), Machado de Assis intencionalmente deixou essa questão ambígua (indecidível). Essa ambigüidade caracteriza a cena em que Bento decide matar Capitu. Enquanto assiste a “Otelo” no teatro, ele diz: “O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras

<sup>23</sup> Ver Dixon, *Retires Dreams*, 24-25. As ninfas, um elemento da água, eram, na mitologia, um ser ambivalente que presidiam tanto o nascimento e a fertilidade como a dissolução e a morte. Jung considerava as ninfas expressões do caráter fragmentário do inconsciente feminino. Paracelsus chamou de *régio nymphidica* o estágio relativamente subdesenvolvido do processo de individuação (ver Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, 238). Tétis era a irmã de Nereide (a ninfa mais conhecida). Zeus recusou a casar-se com ela por causa da predição de Témis de que o filho que resultaria do casamento seria mais poderoso que seu pai (ver Murray, *Whos Who in Mythology*, 128).

amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público. — E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo” (DC, 935). Ele diz que ela é inocente, mas está convencido de que ela é culpada embora ela seja inocente (na verdade, como veremos, esse fato é “indecidível”). Isso está fora de questão para ele. Sua busca (ou melhor, a de Dom Casmurro) é diferente: “O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Mata-cavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente” (DC, 944). Esse último ponto também é indecidível, não porque não possa ser resolvido, como o anterior, mas porque ambas repostas opostas estão corretas: a Capitu da Praia da Glória estava e não estava dentro da de Mata-cavalos.

*Dom Casmurro* é uma história em que promessas e traições, esperanças e desilusões se entrelaçam; em que viver (isto é, a redenção do passado, as promessas não cumpridas) implica a traição (quer dizer, a ruptura da promessa original feita pela mãe de Bento). A realização e a decepção estão intimamente conectadas (“do riso e da lágrima se faz o primeiro dia da situação, como no Gênesis”, EJ: 1003). Precisamente porque o “[t]odos os contrastes estão no homem” (EJ: 990), a realização de uma promessa sempre envolve a traição de outras. A traição de uma promessa, por sua vez, exige uma nova promessa, que está fadada a não ser cumprida (ou a ser cumprida somente às custas de outras), e, assim, as promessas se acumulam, sobrecarregando quem acredita até que ele fica sufocado por tantas “contas”:

Disse as primeiras, as outras foram adiadas, e à medida que se amontoavam iam sendo esquecidas [...] Era um modo de peitar a vontade divina pela quantia das orações; além disso, cada promessa nova era feita e jurada no sentido de pagar a dívida antiga. Mas vão lá matar a preguiça de uma alma que a trazia do berço e não a sentia atenuada pela vida! O céu fazia-me o favor, eu adia a paga. Afinal perdi-me nas contas. (DC, 831).

Essa visão “benjaminiana” da dinâmica da história,<sup>24</sup> que substitui a idéia da bola rolando que escapou a Aristóteles, é finalmente o corolário do “segundo deslocamento” do modelo evolutivo da formação do eu (*Bildung*), isto é, a introdução do conflito na posição axial. Para o homem, habitado por “forças íntimas” contrapostas que lhe “ofereciam seu cavalo” (QB, 679), viver não é mais simplesmente morrer (*vida-morte*); tornou-se um jogo de redenção e traição (redimir-trair), em que a morte é uma opção possível, mas de forma alguma uma saída do jogo; um jogo infinito, sem sentido, ininteligível, como um jogo de xadrez sem tabuleiro.<sup>25</sup> A partir daqui, a *ataraxia* de Brás Cubas (privilegio antes dos mortos) se tornará problemática. O Conselheiro Aires (em muitos sentidos o *alter ego* de Machado de Assis), narrador de seu último romance importante, *Esau e Jacó* (e também protagonista de seu último, *Memorial de Aires*), é seu contraponto.

<sup>24</sup> Ver Benjamin, “Tesis sobre la filosofia de la historia”, *Discursos interrumpidos I*, 175-192.

<sup>25</sup> “Talvez” diz o Conselheiro Aires (o narrador de *Esau e Jacó*), desconcertado e temendo se perder também em seu próprio relato, “conviesse pôr aqui, de quando em quando, como nas publicações do jogo, um diagrama das posições belas ou difíceis. Não havendo tabuleiro, é um grande auxílio este processo para acompanhar os lances [...] Fora com diagramas!” (EJ, 966).

## O sem sentido do sentido do sem sentido

Uma vez transformado em “Dom Casmurro”, Bento decide escrever seu livro. Seu objetivo é “atar as duas pontas da [sua] vida”. Trata-se, em suma, da história de um fracasso essencial. Esse centro vazio (o grande X) que reside entre os dois extremos, indefinível, irre recuperável, não é nada menos que seu próprio ser interior (a “alma interna”).

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mais falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não agüenta tinta. (DC, 810).

Como vimos, a impossibilidade está ligada ao fato de que o eu interno é habitado por impulsos contraditórios. Contudo, isso se deve também ao fato de que os próprios meios de reaver esse eu são o que o distancia de si mesmo. Portanto, tentando reaver sua antiga casa, Mata-cavalos, onde ele vivera seu romance de infância com Capitu, ele se mudou para o Engenho Novo (“as duas pontas da vida”).

Não é que haja efetivamente ligado as duas pontas da vida. Esta casa do Engenho Novo, conquanto reproduza a de Mata-cavalos, apenas me lembra aquela, e mais por efeito de comparação e de reflexão que de sentimento [...]Hão de perguntar-me por que razão, tendo a própria casa velha, na mesma rua antiga, não impedi que a demolissem e vim reproduzi-la nesta. A pergunta devia ser feita a princípio, mas aqui vai a resposta [...] toda a casa me desconheceu [...]Tudo me era estranho e adverso. (DC, 941)

Do mesmo modo, para recordar a canção de sua infância que eles juraram nunca esquecer, Bento teve que escrevê-la e, ao fazer isso, transformou o que fora “sentimento” (experiência vivida) num objeto de “comparação e reflexão” (apesar do que Riedel afirma, não há nos romances de Machado nada parecido à “memória involuntária” de Proust).<sup>26</sup> Esse é o paradoxo mais básico da escrita: o material que possibilita recuperar o passado, também o modifica e o torna irre recuperável. Mas isso é apenas uma manifestação da questão mais fundamental colocada pelo “segundo deslocamento” do esquema original: como lançar-se no movimento *tético* do deslizamento no sentido (a vida, a maré), sem ficar desmembrado, como o Rubião de *Quincas Borba*.

Uma alternativa é exemplificada por Carlos Maria (suposto amante de Sofia, o amor de Rubião). Carlos Maria compartilhava a herança de Quincas Borba com Rubião: ele era a encarnação do lado religioso do *Humanitismo* (a filosofia de Quincas Borba), tornando-se ele próprio um objeto de devoção.

Carlos Maria recebia-as como um deus antigo devia receber, quieto no mármore, as lindas devotas e suas oferendas [...] Carlos Maria, – e este era o ponto em que cedia à

<sup>26</sup> Ver Riedel, *O Tempo no Romance Machadiano*, 62.

multidão, – recolhia as admirações todas, por ínfimas que fossem. Para adorá-lo, todos os homens faziam parte da humanidade (*QB*, 709).

Carlos Maria pôde, assim, superar o desmembramento: ele amaria a Humanidade nele mesmo... era um narcisista convicto:

Carlos Maria espalmou outra vez as mãos sobre a cabeça da mulher, com um gesto que parecia dizer: “Maria, tu escolheste a melhor parte...” E ela pareceu entender o sentido daquele gesto. – Sim! Sim! [...] Carlos Maria continuou a ler um estudo de Sir Charles Little, M.P., sobre a famosa estatueta de Narciso, do Museu de Nápoles. (*QB*, 788).

Maria Bendita era sua devota mais fiel porque ela nem mesmo esperava ser amada por ele (“Modesta e desambiciosa, perdera as esperanças de ser amada, e com o tempo ficou apenas uma devota, mas uma devota sem-par, que nem sequer esperava ser ouvida ou agraciada um dia por um olhar benévolo do seu deus querido”) (*QB*, 749). Ela foi quem finalmente se casou com ele. Assim, o círculo se fecha, não porque não houvesse outra projeção possível, continuidade (Carlos Maria, na verdade, tinha uma amante – não Sofia, mas Fernanda), mas por causa da própria devoção de Maria Benedita.

[Dona Fernanda]: – Ele [Carlos Maria] gosta de você como no primeiro dia? [Maria Benedita]: – Creio que mais, porque eu o adoro. Dona Fernanda não entendeu esta palavra. *Creio que mais, porque eu o adoro!* Em verdade, a conclusão não parecia estar nas premissas; mas era o caso de emendar outra vez Hamlet: “há entre o céu e a terra, Horácio, muitas cousas mais do que sonha a vossa vã *dialética*”. (*QB*, 784)

Na verdade, Maria Benedita não amava Carlos Maria, nem mesmo sua própria imagem projetada nele, mas seu próprio amor por ele. Isso impede a irrupção do conflito. Porém, tal auto-reflexão narcisista de impulsos de amor, se generalizada, não pode gerar nenhuma *história* (o jogo começaria e terminaria no mesmo instante). Entre a esquizofrenia de Rubião e o narcisismo de Carlos Maria, a única alternativa que parece restar para evitar a desintegração é a *ataraxia* de Brás Cubas. No entanto, como vimos, o segundo deslocamento de Machado de Assis da lógica narrativa torna essa opção impossível. O desprendimento (*ataraxia*) já não oferece uma saída da *Vida* (*Vida-Morte, Redenção-Traição*).

*Dom Casmurro* é uma prova da impossibilidade da *ataraxia*. Como vimos acima, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a *ataraxia* é o resultado da suspensão do juízo (*epochē*) – Brás Cubas nunca se posicionou em relação às controvérsias –, o que, por sua vez, é corolário da equípolência (o balanço perfeito e a plausibilidade idêntica de argumentos contrários – como no exemplo dos seus dois tios – representada pelo “princípio da equivalência das janelas”). No entanto, a *ataraxia*, baseada na indecidibilidade entre opostos, é sempre um estado precário. A indecidibilidade (que resulta da equípolência dos contrários, a compreensão de que ambos são simultaneamente verdadeiros) logo se transforma em *dúvida*, o que nos leva de volta aos chocalhos de lata, à busca de sentido. Na verdade, é a *dúvida* (e não a traição de Capitu) que transforma Bento em *Dom Casmurro*. Se Bento decide matar Capitu, não é porque ele é culpada (como vimos, isso não é importante para ele), mas porque a questão é indecidível; e isso não leva Bento à *ataraxia*.

(como no caso de Brás Cubas), mas desperta a *Dúvida*. Daí que, embora ela seja inocente, no fundo ela é culpada. Bento está certo disso, porque é a *dúvida* que ela desperta, não sua traição efetiva, que não lhe permite viver (essa é, na verdade, a resposta da própria Capitu para a acusação dele: ela nem nega nem admite nada, ela diz simplesmente que se ele não confia mais nela, eles não podem continuar a viver juntos). Capitu tem que morrer para que Bento continue vivo. O que complica as coisas é que, ao contrário de Brás Cubas, ele tem um filho. Ezequiel é o símbolo de seu desejo de transcendência (redenção), e também o rastro vivo da traição: ele tem os mesmo olhos e o mesmo jeito de andar de Escobar. Na verdade, a questão de se Ezequiel é filho dele ou de Escobar é também indecível (a semelhança de Ezequiel com Escobar é explicável por sua surpreendente capacidade imitativa).<sup>27</sup> Seja como for, Ezequiel perpetua a *Dúvida* (basta olhar seu retrato para que a vida de Bento se torne miserável).

No fundo, Ezequiel não é nada além da manifestação da fragmentação interior de Bento, o rastro externo de sua *Dúvida* interna não resolvida (Bento “descobriu a traição de Capitu quando ele próprio se sentiu atraído por Sancha, esposa de Escobar”). Em suma, Bento teve que matar não apenas Capitu, mas Ezequiel também (e em seguida ele próprio) para vencer a *Dúvida*. Mas como ele poderia matar seu (suposto) filho? Capitu, tendo traído Bento ou não, é culpada; Ezequiel, tendo Capitu o traído ou não, é inocente. Quando chega o momento de matar Ezequiel, Bento não consegue. Ezequiel (em quem redenção e traição se unem) torna tanto a morte como a vida impossíveis para Bento. Assim, ele se torna *Dom Casmurro* e tenta, sem sucesso, ligar “as duas pontas da sua vida”. A partir daí, ele tem que conviver com a *Dúvida*. Não só a *Dúvida* com relação à culpa de Capitu, mas também uma incerteza muito mais essencial como relação a si mesmo. “Se só me faltassem os outros, vá um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mais falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (DC, 810).

Não havia, em última instância, saída da *Morte-Vida*, do jogo da *Redenção-Traição*. Bento/Dom Casmurro não *cria* ilusões; ele fica preso num jogo em que ele não é o jogador, mas o peão. Devorado por Capitu e acorrentado por Ezequiel, ele se torna a engrenagem num mecanismo que o excede, que ele não consegue nem gerar nem controlar. Embora tenha ilusões (e decepções), ele não criou essas ilusões (e decepções); *elas estavam inscritas nele*. Trata-se, em suma, de um jogo de ilusões sem nenhum eu (ilusório) de ilusões (*ego*); o eu de ilusões que *Memórias Póstumas* expõe (re-presenta) desaparece agora, suplantado por uma dinâmica auto-suficiente e auto-gerada, um jogo de esperanças e frustrações, redenção e traição. O princípio da formação do eu (*Bildung*), que em Machado de Assis se torna o da desintegração do sujeito, perde finalmente toda referência; o *ego* se torna apenas uma posição vazia. Nesse ponto, a questão já não é mais como re-produzir o nada (um eu sem identidade), já que não há nada mais para representar ou re-produzir, somente um vazio. O conceito mimético então colapsa. Porém, *Esaú e Jacó* (1904), o segundo e último dos principais romances pós-revolucionários de Machado de Assis, foi ainda mais longe nesse processo. A própria posição vazia do *ego* se tornaria problemática e seria transformada num objeto (impossível) de representação, um objeto impossível como tal.

<sup>27</sup> Esaú (o título do romance seguinte de Machado de Assis) representava, para Dante, a prática divina de conferir diversas naturezas ao homem, até mesmo aos filhos do mesmo pai e da mesma mãe, de forma tal que os irmãos não apenas não necessariamente se parecem, mas também os filhos freqüentemente não se parecem com os pais (ver Caldwell, *Machado de Assis*, 165).



Isso implicaria uma nova mudança de perspectiva no que diz respeito à figura do narrador. O Conselheiro Aires mostraria que a dissolução do ego está relacionada menos à impossibilidade de *ataraxia* do que à sua obtenção (que a torna impotente, mesmo que alcançável, como um meio de ir além da *Vida-Morte*). E isso complicaria ainda mais, por sua vez, a questão da possibilidade de escrever. Com efeito, no lugar do *ego*, não encontraríamos mais a figura do narrador (ou de qualquer outro personagem masculino), mas, ao invés disso, Flora (um *não-ego*, um *khōra*). Como vimos, a descoberta de Brás Cubas foi o sentido da falta de sentido. *Dom Casmurro*, por sua vez, mostrou o sem sentido do sentido do sem sentido (o *ego*, um *não-sujeito*). Pois bem, Flora não recuperaria um sentido para esse não-ego (esse sem sentido), mas ao menos revelaria as razões para sua falta de sentido, a natureza do vazio que habita seu centro, sua própria falta (“essencial”). Ambas questões, a dissolução do ego e a impossibilidade de escrever (*ataraxia*) estariam, como veremos, intrinsecamente entrelaçadas.

### Não-ego e Trans-fusão

O Conselheiro, um diplomata aposentado, cujo título lhe foi conferido pelo Imperador, “não [era] mais deste mundo” (*EJ*: 1018), como ele próprio avalia. Na verdade, nunca pertenceu inteiramente a ele. Nunca teve nenhuma filiação política. Além disso, “[n]ão amava o casamento [...] Tinha o coração disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, senão por tédio à controvérsia” (*EJ*: 965). Cansado de homens e mulheres, retirou-se da sociedade: “‘Alonguei-me fugindo e morei na soedade’. Foi a sua divisa” (*EJ*: 988). Tornou-se um asceta, cujo único “recreio” era ler e reler seu próprio *Memorial*; preencher as lacunas que ele deliberadamente deixara no texto (“Alguma vez as pessoas eram designadas por um X ou \*\*\*, e ele não acertava logo quem fossem, mas era um recreio procurá-las, achá-las e completá-las” (*EJ*: 988). “Mas tudo cansa, até a solidão” (*EJ*: 988) e Aires não conseguiu suportar seu distanciamento da sociedade. “A solidão, tanto no texto bíblico como na tradução do padre, era arcaica. Aires trocou-lhe uma palavra e o sentido: ‘Alonguei-me fugindo, e morei entre a gente’” (*EJ*: 989). Se ele não conseguiu viver na solidão, no entanto, não foi por fraqueza moral, mas porque não tinha esperanças ou expectativas na vida. Isso lhe permitia ficar distante de todas as controvérsias. Ele era a encarnação da “desnecessidade de optar” de que falou Schwarz, pois ele *sabia* da equípólencia de todas as *Verdades* e *Crenças* (isto é, que na história brasileira não havia nenhuma verdadeira *tragédia*, porque nada fundamental estava em jogo, de acordo com a interpretação de Schwarz). Mas esse *saber* era, para ele, uma desvantagem e não uma vantagem. O *saber* era, com efeito, a fonte de uma suprema *ignorância*; ele o tornou incapaz de entender o conflito dos homens (*Vida-Morte*, do qual Dom Casmurro não consegue escapar). Para Aires, a revolução de 1889 não mudou nada, “o regímen, sim, era possível, mas também se muda de roupa sem trocar de pele” (*EJ*: 1031). Em suma, ele via o mundo do Cruzeiro do Sul, “assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens” (*QB*, 806). Ele estava certo. Porém, independentemente de quão ilusórias fossem as motivações de seus mentores, a revolução ainda assim era *real* (“Nenhuma revolução se faz como a simples passagem de uma sala a outra”) (*EJ*: 1049), as ilusões eram “verdadeiras” (ilusórias-reais, reais como ilusões) na medida em que as pessoas morriam (*amavam*) e se deixavam matar (*viviam*) por elas. Aires não conseguia captar isso; ele não conseguia entender, em suma, o sentido das lutas do homem (*Vida-Morte*); e isso explica tanto por que ele se retirou do mundo como por que ele não conseguia permanecer só. A

*ēpochē* (suspensão do juízo) o levou à indiferença, à imobilidade, em suma, a um estado similar à morte; mesmo esse estado, no entanto, não era um estado tranqüilo, mas precário e instável porque situado no centro de uma falta: o sentido do vazio sob seus próprios pés (antagonismo).

Assim, o conflito perturbou a *ataraxia*, mostrando que, como disse Pascal, o homem está eternamente condenado a ser um dogmático frustrado ou um cético frustrado; ele não pode nem acreditar nem rejeitar qualquer tipo de crença. A morte agora não era o oposto da vida, uma forma de se livrar dos chocalhos de lata (como vimos, Brás Cubas se trai ao confessar que ele espera “angariar as simpatias da opinião”) (*MP*: 513), mas a pura negação do mundo (compondo o capítulo das “negativas”); enquanto tal, ela necessariamente afirma o sentido do que nega – os chocalhos de lata. Os mortos, em suma, “saem criticando o mundo como os espectadores saem do teatro criticando a peça e os atores. A defunta sentiu que algumas noções e sensações continuavam a vida” (*QB*, 777). Tendo o conflito perturbado a *Vida (Life-Death)*, os mortos já não podem descansar em paz.<sup>28</sup> A morte se torna, então, apenas um lance na partida de redenção e traição; isso porque o conflito introduz a necessidade de escolher (decidir entre indecíveis – chocalhos de lata – sem ter uma base) – impedindo assim que se alcance a *ataraxia* – ao mesmo tempo em que torna impossível tomar decisões, já que estilhaça em impulsos contraditórios o *ego* que deve decidir. Isso é, em suma, o que Aires não consegue entender; em outras palavras, ele não consegue entender Flora.

Flora (que “nasceu no ministério Rio Branco”) (*EJ*: 986) era “inexplicável” para Aires. “Suponhamos”, ele diz, “uma criatura para quem não exista perfeição na terra, e julgue que a mais bela alma não passa de um ponto de vista” (*EJ*: 986). A definição de Aires do seu caráter inexplicável é ela própria inexplicável:

Flora não despegava os olhos dele, ansiosa de saber por que é que a achava inexplicável. [...] [Aires:] “Inexplicável é o nome que podemos dar aos artistas que pintam sem acabar de pintar. Botam tinta, mais tinta, outra tinta, muita tinta, pouca tinta, nova tinta, e nunca lhes parece que a árvore é árvore, nem a choupana choupana. Se se trata então de gente, adeus. Por mais que os olhos da figura falem, sempre esses pintores cuidam que eles não dizem nada. E retocam com tanta paciência, que alguns morrem entre dous olhos, outros matam-se de desespero”. Flora achou a explicação obscura [...] Ele é que não acrescentou nada, para não ficar incluído entre os artistas daquela espécie. (*EJ*: 989)

Se Flora era inexplicável, não era porque ela não podia ser explicada, mas porque não podia ser explicada enquanto inexplicável. Diferentemente do *ego* de Brás Cubas, a única forma de explicá-la, reproduzindo o inexplicável na superfície mesma do texto, não era dizendo nada (*digressão*), mas não dizendo (*silêncio*). Mas como se pode ser um autor sem dizer nada? Isso é o que a história de Pedro e Paulo (Esaú e Jacó) explica.

<sup>28</sup> Machado de Assis intencionalmente engana o leitor com a definição de “casmurro”. Nos dicionários portugueses da época, o termo não é definido como “homem calado e metido consigo”, como ele diz, mas, pelo contrário, como “obstinado, teimoso, cabeça dura” (Ver Helen Caldwell, *Machado de Assis*, 145). O dicionário português mudou posteriormente sua definição do termo, adotando a de Machado de Assis. Assim, uma falsa definição se tornou realidade.

Pedro e Paulo nasceram, como Flora, em 1871. Sua mãe, Natividade, já vencera “a primeira e a segunda mocidade” [o Primeiro e o Segundo Império]; assim, uma vez que “o gigante ficou atrás cercado por Tétis”, ela finalmente encontrou “a terra encoberta, os dous filhos nados” (*EJ*: 974). A “terra encoberta” eram os irmãos gêmeos, Pedro e Paulo (o Império e a República, Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente), tão parecidos que eram indistinguíveis. “Tinham o mesmo peso e cresciam por igual medida”. “Começaram a rir no mesmo dia”, inclusive. (*EJ*: 958). Eles tiravam exatamente as mesmas notas no colégio. Eram, em suma, como um mesmo livro em dois volumes. Aparentemente não havia nada entre eles que pudesse despertar o ciúme ou a inveja do outro; nada que um possuísse e faltasse ao outro (como seria de se esperar de acordo com o esquema de Girard do “desejo triangular”). Além disso, os irmãos gêmeos, como o número “11”, “composto de dois dígitos idênticos, 1 e 1”, prometiam harmonia. No entanto, como a cabocla disse a Natividade, eles estavam fadados a brigar a vida toda, como eles tinham feito no ventre da mãe, sem nenhum motivo ou objetivo aparente, motivados somente por um impulso inato e poderoso para a contradição.

Não eram propriamente opiniões, não tinham raízes grandes nem pequenas. Eram (mal comparando) gravatas de cor particular, que eles atavam ao pescoço, à espera que a cor cansasse e viesse outra. Naturalmente cada um tinha a sua. Também se pode crer que a de cada um era, mais ou menos, adequada à pessoa. Como recebiam as mesmas aprovações e distinções nos exames, faltava-lhes matéria a invejas. (*EJ*: 977)

“Daí alguma possível catástrofe” (*EJ*: 1054). Santos, o pai, não conseguia encontrar uma explicação para o caso único de dois gêmeos idênticos brigando no ventre materno. Já Natividade ficou mais impressionada com a segunda parte da profecia (“Todos os oráculos têm o falar dobrado”) (*EJ*: 950): ambos estão fadados a um grande destino. “Cousas futuras!” (*EJ*: 981), Natividade repetia, pensando apenas no futuro de grandeza prometido para os filhos. Seu marido, pelo contrário, se concentrava somente no conflito do passado (*EJ*: 968). “*Dico, che quando l’anima mal nata*” (no seu contexto original, “almas predestinadas a não cumprir seu destino”)<sup>29</sup> é a frase truncada de Dante que serve de epígrafe ao romance, que de acordo com o narrador “[n]ão é somente um meio de completar as pessoas da narração com idéias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro” (*EJ*: 966). O romance nunca chega a contar se os irmãos cumpriram – ou não – seu “grande” destino (presumivelmente, tornarem-se presidentes da República; algo que obviamente os dois não podiam ser – ao menos não ao mesmo tempo). Havia, no entanto, algo que, definitivamente, um dos dois (ou talvez os dois) podia alcançar no podrian nunca alcançar: ambos amavam Flora.

O estranho é que Flora correspondia aos dois, ela amava os gêmeos com exatamente a mesma paixão. Ela não consegue – e não vê necessidade nisso – optar por um dos dois. “Flora simulava às vezes confundi-los, para rir com ambos” (*EJ*: 990). “Que o diabo a entenda, se puder”, protestou Aires, “eu, que sou menos que ele, não acerto de a entender nunca”.

<sup>29</sup> Ver Helen Caldwell, “Translator’s Introduction”, Machado de Assis, *Esaú and Jacob*, vii.

Ontem parecia querer a um, hoje quis ao outro [...] pode ser também que alguma qualidade falte a um que sobre a outro, e vice-versa, e ela, pelo gosto de ambas, não acaba de escolher de vez. É fantástico, sei; menos fantástico é se eles, destinados a inimizade, acharem nesta mesma criatura um campo estreito de ódio, mas isto os explicaria a eles, não a ela... (EJ: 1024).

Aires e Flora formam um contraste perfeito. Aires é a imagem do equilíbrio perfeito do espírito (*ataraxia*). Ele aceita tudo e sempre encontra um caminho intermediário para conciliar opostos.

Aires não pensava nada, mas percebeu que os outros pensavam alguma coisa, e fez gesto de dous sexos. Como insistissem, não escolheu nenhuma das duas opiniões, achou outra, média, que contentou a ambos os lados, coisa rara em opiniões médias. Sabes que o destino delas é serem desdenhadas. Mas este Aires [...] tinha que nas controvérsias uma opinião dúbia ou média pode trazer a oportunidade de uma pílula, e compunha as suas de tal jeito, que o enfermo, se não sarava, não morria, e é o mais que fazem pílulas. (EJ: 965).

Aires era, em suma, um homem de *contradições* (a verdadeira *ataraxia*, como vimos, não era mais viável); e Flora adorava isso.

[Flora:] “Já o tenho achado em contradição.” [Aires:] “Pode ser. A vida e o mundo não são outra coisa” [...] [Flora:] “a própria contradição que lhe acho é agradável”. [Aires:] “Também concordo”. [Flora:] “Concorda com tudo”. (EJ: 1057).

Flora, pelo contrário, dava origem à contradição (a briga de Pedro e Paulo). Isso é o que a separava de Aires: “se os gêmeos tivessem nascido dele talvez não divergissem tanto nem nada, graças ao equilíbrio do seu espírito” (EJ: 999). Mas ela própria não experimentava nenhum conflito, nenhuma contradição. Os irmãos brigavam (como eles faziam mesmo antes do nascimento) por ela, mas “pode ser até que nem percebesse nada [...] Flora recebia-as tidas com o mesmo rosto amigo” (EJ: 990). Aires era aéreo; mas Flora não era Capitu, não era simplesmente oceânica (*Amor, Guerra, Vida-Morte*); ela era (e isso é o que atraía e confundia Aires) “tão humana e tão fora do mundo, tão etérea e tão ambiciosa ao mesmo tempo” (EJ: 1024). Aires sempre dizia “nem isso nem aquilo” (e assim *ad infinitum*), sem escolher um lado. Flora, pelo contrário, dizia “tanto isso como aquilo”; ela escolhia os dois. Flora “[s]entia a contradição, sem ousar encará-la por muito tempo” (EJ: 1069); não porque ela não quisesse fazê-lo, mas porque a contradição não se articulava como tal dentro dela (o que pressupunha pensamentos). Assim, ela conseguia *sentir* a contradição, mas não conseguia *pensá-la*.

Pensar, não pensou; ia tão atordoada com a vista dos rapazes que as idéias não se enfileiraram naquela forma lógica do pensamento. A própria sensação não era nítida. Era uma mistura de opressivo e delicioso, de turvo e claro, uma felicidade truncada, uma aflição consoladora, e o mais que pudessem achar no capítulo das contradições. Eu nada mais lhe ponho. Nem ela saberia dizer o que sentia. Teve alucinações extraordinárias. (EJ: 1046)

Ela estava ao mesmo tempo fora do tempo e no início do tempo (etérea e humana); ela cancelava o sentido (conflito) de dentro do sentido, absorvendo a contradição sem suspendê-la. Ela mesma não era contraditória; ela não era a “idéia pura” (que precede o pensamento), mas o meio em as idéias vinham se inscrever, isto é, “música pura” (que precede o canto) (EJ: 1036). “Gostava de música, e mais do piano que do canto” (EJ: 986); “[a] música tinha para ela a vantagem de não ser presente, passado ou futuro” (EJ: 1036). Ela era, em suma, a *Revolução*.

Também se pode achar na sonata de Flora uma espécie de acordo com a hora presente [1889]. Não havia governo definitivo. A alma da moça ia com esse primeiro albor do dia, ou com esse derradeiro crepúsculo da tarde, – como queiras, – em que nada é tão claro ou tão escuro que convide a deixar a cama ou acender velas. Quando muito, ia haver um governo provisório. Flora não entendia de formas nem de nomes. A sonata trazia a sensação da falta absoluta de governo, a anarquia da inocência primitiva naquele recanto do Paraíso que o homem perdeu por desobediente, e um dia ganhará, quando a perfeição trouxer a ordem eterna e única. Não haverá então progresso nem regresso, mas estabilidade. O seio de Abraão agasalhará todas as cousas e pessoas, e a vida será um céu aberto. Era o que as teclas lhe diziam sem palavras, *ré, ré, lá, sol, lá, lá, dó...* (EJ: 1036-7).

A revolução elimina a contradição (que envolve sentidos) sem a conciliação dos opostos. Na revolução, não há superação, mas confusão. Nos sonhos de Flora, Pedro e Paulo tornam-se um só: “a imaginação fez dos dous moços uma pessoa única” (EJ: 1048); mas não se trata – nem poderia – da fase *contrativa* de Quincas Borba. Não é a reabsorção do *ego* num estado prévio a todo posicionamento, anterior à definição das *posições axiais*. Flora “obedeceria a outra causa qualquer, que se não podia descobrir logo, nem sequer entender. Era um espetáculo misterioso, vago, obscuro, em que as figuras visíveis se faziam impalpáveis, o dobrado ficava único, o único desdobrado, uma fusão, uma confusão, uma difusão...” (EJ: 1049).

Esse fenômeno particular, Aires diz, deveria ser chamado de “transusão, tudo o que puder definir melhor, pela repetição e graduação das formas e dos estados, aquele particular fenômeno” (EJ: 1049). Era como a absorção e internalização do movimento *tético* realizado por Brás Cubas. Ela sentia um deslocamento interno de uma posição a outra até que “finalmente, nem mesmo isso era necessário, a alteração ocorria por si só, às vezes era mais lenta que outras, em algumas ocasiões era instantânea”. Em suma, ela não era mais um *ego*, o sujeito do seu auto-posicionamento, o demiurgo da contradição, mas era habitada por ele; ela não produzia o *movimento tético* (o jogo de redenção e traição), mas antes acontecia no seu interior. Os opostos deixavam suas impressões nela e “ela recebia todos eles”. Ela era, em suma, um não-ego, o *khōra*<sup>30</sup> platônico, o lugar da criação anterior à criação (*Vida-morte, Redenção-Traição*), o lugar sem lugar, o receptáculo vazio que – como a revolução de 1889 para Gilberto Freire<sup>31</sup> – recebe tudo (“Flora recebi-as todas com o mesmo rosto

<sup>30</sup> O termo *khōra* aparece no *Timeu* de Platão para denotar o lugar em que a Criação ocorreu, ou seja, em que o demiurgo inscreveu todos os seres. Para uma análise da idéia platônica de *khōra*, ver Jacques Derrida, “How to Avoid Speaking: Denials”, em Budick e Iser, eds., *Languages of Unsayable*, 35 e seguintes.

<sup>31</sup> “O movimento de 15 de novembro”, diz Freire, “estava então intimamente ligado ao conceito de futuro, mas raramente na história da nação brasileira encontramos interpretações tão diversificadas do futuro” (Freire, *Order and Progress*, 32).

amigo”) (EJ: 990) e onde tudo se fusiona (*confuso, difuso*). Flora mesma não entendia o que acontecia com ela: “achou cá alguma cousa indefinível que não sentira lá; em compensação sentiu lá outra que não se lhe deparou cá. Indefinível, não esqueças. E escabroso porque nada há pior que falar de sensações sem nome” (EJ: 1053). “Pensou enganar-se, mas não; era uma só pessoa, feita das duas e de si mesma, que sentia bater nela o coração” (EJ: 1054).

Uma indefinição desse tipo, no entanto, não podia ser eterna. Uma agonia dessas pelos gêmeos não podia durar para sempre. Flora efetivamente se perguntou em sonhos: “Quem és tu, que não atas nem desatas” (EJ: 1065). Aires concebeu, então, um plano com Pedro e Paulo visando cortar esse “nó górdio”: “concordaram em esperar por ela durante um prazo curto; três meses. Dada a escolha, o rejeitado obrigava-se a não tentar mais nada” (EJ: 1061). O acordo trouxe paz entre os gêmeos: “era uma espécie de diálogo na mesma pessoa. O céu precisava escrever o tratado de paz que ambos teriam de assinar; ou, se preferes, a natureza corrigia as índoles, e os dous rixosos começavam a ajustar o ser e o parecer” (embora ele logo tenha esclarecido: “Também não juro isto, digo o que se pode crer só pelo aspecto das cousas”) (EJ: 1061).

Porém, “a situação moral de Flora permanecia a mesma, - o mesmo conflito de afinidades, o mesmo equilíbrio de preferências” (EJ: 1064). Ela tentou decidir, “puxou as mãos, estendeu-as depois sobre a cabeça deles, como se lhes apalpassem a diferença, o *quid*, o algo, o indefinível” (EJ: 1053), mas o esforço foi em vão. Ainda assim, “[c]essado o conflito, roto o equilíbrio, a solução viria de pronto” (EJ: 1064): Flora morreu no mesmo dia em que o “estado de exceção” terminou. Depois de setenta e duas horas, “todas as liberdades seriam restauradas, menos a de reviver. Quem morreu, morreu” (EJ: 1080). Pedro e Paulo continuaram brigando, como sempre, “[e]ra mais que Flora, como sabeis; eram as próprias pessoas inconciliáveis” (EJ: 1073). Pouco depois, Pedro (antes monarquista), tornou-se um republicano moderado e Paulo, um radical. Foi nesse ponto que Aires escreveu a história; a história do indecifrável mistério que ele chamou Flora.

O mistério, segundo estabelecemos, não era como explicá-la, ou mesmo como representá-la, mas como re-produzi-la (re-presentá-la) num texto, como imitá-la. Isso parece uma inversão da situação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O *ego* de Brás Cubas (sua “alma interna”, que o espelho refletia), a “idéia pura” (prévia à divisão entre sujeito e objeto), não podia ser explicado por meio de conceitos nem representado por meio de um dispositivo metafórico. Podia, no entanto, ser re-produzido, re-traçado no nível textual em seu auto-posicionamento (o movimento de deslizamento de sentido, sua trans-topicalidade). Inversamente, o lugar sem lugar (não-ego) de Flora (da *revolução*), o receptáculo vazio (*khōra*), podia ser explicado, quer dizer, representado por meio de figuras e metáforas. Porém, como pode o receptáculo (*khōra*) – que aceita tudo, mas é ele mesmo nada, em que tudo é absorvido e criado, mas que não cria nada – ser re-produzido, transformado num princípio de construção formal para uma narrativa? Isso levanta a questão do lugar do narrador nos dois últimos romances principais de Machado.

Depois do “segundo deslocamento”, a morte, como vimos, não era mais um veículo nem uma prova do desprendimento completo do mundo (os chocalhos de lata). Consequentemente, o mesmo processo deveria ocorrer na escrita. A escrita, como a morte, se tornaria apenas mais um “chocalho de lata” (na verdade, Brás Cubas, como vimos, se traiu ao afirmar que, embora já morto, escreveu suas memórias para “angariar as simpatias da opinião”) (MP: 513). Assim, tornar-se um autor era apenas mais uma forma de

deslizamento no sentido (uma busca de glória, prestígio etc), mais uma *posição axial*, em suma, mais um “traje”. De acordo com Maia Neto, em *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó* (e especialmente no seu último romance, *Memorial de Aires*), Machado de Assis resolveu o problema de como voltar o narrador para a vida social e ao mesmo tempo preservar a tranqüilidade (*ataraxia*) que Brás Cubas só encontrou na morte. O desprendimento, a indiferença em relação ao mundo, não torna necessariamente, segundo Maia Neto, a vida sem sentido: na *ataraxia*, ele diz, nem todas as crenças seriam descartadas, mas apenas aquelas que impedem a obtenção da tranqüilidade.<sup>32</sup> No entanto, como vimos, uma vez que o conflito se torna (depois do “segundo deslocamento”) um princípio abrangente, penetrando em todo o universo da narrativa de Machado de Assis, produzindo um efeito contínuo de fragmentação, nada nem ninguém escaparia dele. Se Aires conseguiu (apenas provisoriamente) suspender o conflito e abraçar os opostos sem, no entanto, ser dissolvido e desmembrado (como Rubião) no sistema de posições axiais, foi somente às custas de desenvolver um instinto paranóico: ele lutaria permanentemente para preservar sua identidade (distância), sempre ameaçada, sempre em perigo de esvanecer<sup>33</sup> (Rubião, Carlos Maria e Aires cobrem, assim, todo o espectro de patologias mentais presentes nas narrativas de Machado de Assis – um de seus temas mais recorrentes –: esquizofrenia, narcisismo e paranóia). A paranóia permitiu a Aires se tornar um escritor, mas, como vimos, o impediu de entender a *Vida* (*Vida-Morte*) e, portanto, tornou seu desprendimento dela sempre instável e precário, e em última instância auto-contraditório.

De fato, nos últimos romances, a questão da situação do narrador seria redefinida de uma maneira fundamental. O ponto essencial mudou de como se tornar um autor para como se tornar um leitor, um “leitor ruminador”, como os vermes, que nunca revelaram o segredo do que eles roeram, porque o segredo não podia ser revelado, somente roído e roído novamente pelo seu *silêncio*.

Catei os próprios vermes dos livros, para que me dissessem o que havia nos textos roídos por eles. “Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhermos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos; nós roemos”. Não lhe arranquei mais nada. Os outros todos, como se houvessem passado palavra, repetiam a mesma cantilena. Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos fosse ainda um modo de roer o roído (DC, 827).<sup>34</sup>

Somente o silêncio tinha uma função reveladora (como Bento relatou, “[a]ssim, apanhados pela mãe, éramos dous e contrários, ela [Capitu] encobrindo com a palavra o que

<sup>32</sup> Para Maia Neto, o veículo por meio do qual o narrador supera a contradição é a estetização do seu ponto de vista: ele se tornaria um contemplador que apreciaria a beleza puramente exterior sem se preocupar por essências escondidas. Como veremos, no entanto, era precisamente a expressão “estética” que nesse momento constitui o cerne do problema (1994: 161-162).

<sup>33</sup> Isso pode ser visto em *Memorial de Aires*. De acordo com Maia Neto, nessa obra, o narrador Aires alcançou o ideal pirrônico da *ataraxia* sem resignar a vida. O narrador, no entanto, repetidamente traiu seus sentimentos por Fidélia, lutando para reprimi-los. “Ah! basta! Cuidemos de ir logo aos velhos” (Machado de Assis, *Memorial de Aires*, em *Obra completa I*, 1199).

<sup>34</sup> Isso está ligado a “teoria das edições humanas” de Brás Cubas: “Deixa lá dizer o Pascal que o homem é um caníção pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes”. (MP: 549)

eu publicava pelo silêncio”) (DC, 845).<sup>35</sup> As palavras eram somente instrumentos de engano – a teia de Capitu (da *Vida-Morte*) –; o *silêncio*, uma forma de escapar dele.<sup>36</sup> Assim, escrever um texto (*lexis*) representa “uma evidência tangível de ilusão”. A “grande obra”, ao invés disso, consistiriam em “preencher o tempo com nada”.

O tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais subtil obra deste mundo, e acaso do outro. (EJ: 976)

Permanece, no entanto, a questão de como “preencher o tempo com nada”, ou seja, de como um escritor pode permanecer em silêncio. Machado de Assis nunca resolveu esse dilema. E, em suas últimas obras, acabou recorrendo a um sistema (mais tradicional) de *mimesis* como *eikon* (comparação, analogia). Assim, ele apelará para uma rede de dispositivos metafóricos (Flora é sempre “como...”) capazes de representar isso (a *revolução*) para o qual ele ainda não conseguira encontrar uma expressão literária que pudesse representá-lo no nível dos princípios da construção narrativa. Na verdade, ele representou Flora, mas sempre imperfeitamente, acrescentando tinta sobre tinta, como o pintor da história de Aires, numa pintura sem fim, uma vez que sempre sentiu que o quadro não dizia nada. A história de Aires é, em si mesma, como Flora disse, uma explicação obscura para o inexplicável; mas, como vimos, Aires não queria acrescentar nada para não reproduzir o fracasso do pintor. Machado de Assis, no entanto, se veria obrigado a botar tinta sobre tinta para explicar – representar (sempre imperfeitamente) – esse nada (*não-ego*) chamado Flora (*Revolução*).

## Conclusão

Agora podemos voltar a nossa questão original: qual é o lugar da figura de Machado de Assis na história da literatura latino-americana (e por que ela foi tão perturbadora para os críticos)? Se considerarmos a idéia da formação progressiva do eu (*Bildung*), sua articulação como um *sujeito*, como o princípio presidindo a elaboração do romance realista, no seu formato típico, a obra de Machado de Assis constituirá sua completa inversão. Seus quatro romances principais da assim chamada “segunda fase” desemaranham esse formato; conjuntamente eles narram numa espécie de *Umbildung*, a dissolução progressiva do eu. Cada um desses romances marcou mais um estágio nesse processo, revelando as limitações dos procedimentos miméticos.

Como vimos, essa dissolução progressiva do sujeito caminha lado a lado com uma visão crescentemente problemática dos anos críticos que vão do declínio do Império à afirmação da República. Os aspectos estéticos e históricos tornam-se inextricavelmente ligados na sua narrativa. Na verdade, a ruptura com o sistema representativo da tradição

<sup>35</sup> A morte não era mais o esconderijo de nenhum segredo. Essa não era, então, a porta para a escrita, mas para o silêncio. “Aires sabia que os túmulos não são discretos. Se não dizem nada, é porque diriam sempre a mesma história; daí a fama de discrição. Não é virtude, é falta de novidade” (EJ, 1091).

<sup>36</sup> Assim, Rubião, diferentemente de Quincas Borba, “não trat[ava] nunca de filosofia” (QB, 758). A coroa que ele mesmo pôs na sua cabeça pouco antes de morrer era (diferentemente da bacia de Dom Quixote) feita de nada: “uma coroa que não era, ao menos, um chapéu velho ou uma bacia, onde os espectadores palpassem a ilusão. Não, senhor; ele pegou em nada, levantou nada e cingiu nada; só ele via a insígnia imperial” (QB, 806).



realista, o deslocamento de seus dispositivos miméticos, acarretaram, por sua vez, uma revisão fundamental do conceito evolutivo de história do século dezenove. Porém, para que esse novo conceito histórico atingisse uma cristalização estético-formal, seria necessário esperar pelas vanguardas. Para expor o não-sujeito, não apenas a *narração* (*diegesis*), mas também o *texto* (*lexis*) teria que ser transcendido. Era necessário ir além não apenas da pintura (*semas*), mas também do canto, destilando essa última em pura “música”. Somente a música pura poderia re-produzir essa “confusão” dos opostos, essa “trans-fusão” (representada por Flora) que irrompera na *História* (*Revolução*). Esse receptáculo vazio, situado no coração da *História*, não podia ser rastreado em cadências (o princípio da Capitu), na medida em que reproduzi-lo demandava meios diferentes de expressão em que não apenas a semântica, mas também a sintaxe, fosse abolida. Em definitiva, a obra de Machado de Assis mostra, numa forma literária, como todo um universo conceitual começou a desmoronar no Brasil.<sup>37</sup> Na sua narrativa, a internalização da contradição transformou o antagonismo (isto é, essa contradição que é impossível de conciliar assimilando os opostos num horizonte compartilhado ou lógica de desenvolvimento para remeter a uma racionalidade subjacente) nisso que simultaneamente gerava e destruía a *História*. Esse era o mistério chamado Flora (*Revolução*); ela era a condição de possibilidade-impossibilidade da *História*. Isso, no entanto, é assim porque, em última análise, a narrativa de Machado de Assis ainda repousa num conceito evolutivo da história (parafraseando Kant, para o escritor brasileiro, um curso histórico evolutivo era vazio, mas um não evolutivo era cego, sem forma, inconcebível). Em última instância, somente no contexto desse conceito a erupção do antagonismo pode gerar o impasse em torno do qual gira a obra de Machado de Assis (a necessidade-impossibilidade simultânea de optar na vida). Isso o levou também a exaurir –sem, no entanto, ser capaz ainda de romper com ele– o potencial expressivo do conceito mimético tradicional. Encontramos aqui finalmente o aspecto que tornou sua figura tão perturbadora para os críticos, a saber, o fato de que *ele deslocou o gênero de dentro do próprio gênero*; o paradoxo de que ele abalou a lógica mesma em que toda sua narrativa se sustentava.

## Bibliografia

- Aguadé, Jorge (1989), "Reflejos en el espejo". *Escritura* XIV.27, 171-179.
- Baptista, Abel Barros (1991). *Em nome do apelo do nome: duas investigações sobre Machado de Assis*. Nova York: Routledge.
- Benjamin, Walter (1989), *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Trad. Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus.
- Broca, Brito (1983), *Machado de Assis e a Política, Mais Outros Estudos*. São Paulo: Livraria e Editora Polis / Instituto Nacional do Livro.
- Budick, Sanford, and Wolfgang Iser, eds. (1989). *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Nova York: Columbia University Press.
- Burns, Bradford, ed. (1966), *A Documentary History of Brazil*. Nova York: Alfred A. Knopf.

<sup>37</sup> O processo de desintegração do conceito evolutivo de história pode ser rastreado no Brasil na obra de Alberto Torres, quem abordou e reformulou alguns paradoxos originalmente levantados por Euclides da Cunha.

- 
- \_\_\_\_\_, ed. (1967), *Perspectives on Brazilian History*. Nova York: Columbia University Press.
- Caldwell, Helen (1970), *Machado de Assis. The Brazilian Master and His Novels*. Berkeley: University of California Press.
- Camilo de Oliveira Torres, João (1943), *O positivismo no Brasil*. Petrópolis: Vozes.
- Cândido, Antônio (1970), "Esquema de Machado de Assis", en *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 15-32.
- Cardoso, Wilton (1958), *Tempo e Memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Estabelecimentos Gráficos Santa Maria.
- Castello, José Aderaldo (1963), *Machado de Assis. Crítica*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora.
- Cirlot, J. E (1971), *A Dictionary of Symbols*. Trad. J. Sage. Nova York: Dorset.
- Costa, Cruz (1956), *O positivismo na República. Notas sobre a História do Positivismo no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Costa, Horácio, ed. (1994), *Estudios brasileiros*. Mexico: UNAM.
- Coutinho, Afrânio (1959.), *A filosofia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José.
- Cruz Costa, João (1956), *Contribuição a História da Idéias no Brasil (O desenvolvimento da filosofia no Brasil e a evolução histórica nacional)*. Rio de Janeiro: José Olimpo Editora.
- De Andrade, Mário (1993), *Vida Literária*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- de Campos, Haroldo (2004), *Brasil transamericano*. Trad. Amalia Sato. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Dixon, Paul (1989), *Retired Dreams. Dom Casmurro, Myth and Modernity*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- Eutis, Christopher (1979), "Time and Narrative Structure in *Memórias Póstumas de Brás Cubas*". *Luso-Brazilian Review* XVI.1, 18-28.
- Faoro, Raymundo (1976), *Machado de Assis: A Pirâmide e o Trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Fenves, Peter (1993), "Chatter". *Language and History in Kierkegaard*. Stanford: Stanford University Press.
- Freyre, Gilberto (1945), *Brazil. An Interpretation*. Nova York: Alfred A. Knopf.
- (1970). *Order and Progress. Brazil from Monarchy to Republic*. Trad. R. Horton. Nova York: Alfred A. Knopf.
- Gledson, John (1984), *The Deceptive Realism of Machado de Assis. A Dissenting Interpretation of Dom Casmurro*. Liverpool: Francis Cairns.
- Gomes, Eugênio (1949), *Espelho contra espelho: estudos e ensaios*, São Paulo: Instituto Progresso Editorial.
- Graham, Richard, ed. (1999), *Machado de Assis. Reflections on a Brazilian Master Writer*. Austin: University of Texas Press.
- Janotti, Maria de Lourdes Mônaco (1986). *Os subversivos da República*. São Paulo: Brasiliense.
- Kristeva, Julia (1984), *Revolution in Poetic Language*. Trad. Margaret Waller. Nova York: Columbia University Press.
- Mac Adam, Alfred (1987), *Textual Confrontations: Comparative Readings in Latin American Literature*. Chicago: University of Chicago Press.

- Machado de Assis, Joaquín Maria (1953), *Dom Casmurro*. Trad. Helen Caldwell. Nova York: The Noonday Press, Inc.
- \_\_\_\_\_ (1954), *The Heritage of Quincas Borba*. Trad. Clotilde Wilson. London: W. H.
- \_\_\_\_\_ (1959), *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 3 vols.
- \_\_\_\_\_ (1965), *Esau and Jacob*. Trad. Helen Caldwell. Berkeley: University of California Press.
- Allen.
- \_\_\_\_\_ (1966), *The Psychiatrist and Other Stories*. Trad. William Gossman e Helen
- \_\_\_\_\_ (1977), *The Devil's Church and Other Stories*. Trad. Jack Schmitt and Lorie Ishimatsu. Austin and London: University of Texas Press.
- Caldwell. Berkeley: University of California Press
- Magalhães Júnior, Raimundo (1981), *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Maia Neto, José Raimundo (1994), *Machado de Assis, The Brazilian Pyrrhonian*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- Miguel Pereira, Lúcia (1949), *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)*. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira Ltda.
- Murray, Alexander Stuart (1989), *Who is Who in Mythology. A Classical Guide to the Ancient World*. Nova York: Bonanza Books.
- Needell, Jeffrey (1987), *A Tropical Belle Époque. Elite, Culture and Society in Turn-of-the-Century Rio de Janeiro*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nunes, Maria Luisa (1983), *The Craft of an Absolute Winner. Characterization and Narratology in the Novels of Machado de Assis*. Westport: Greenwood Press.
- Paim, Antonio (1984), *História das idéias filosóficas no Brasil*. São Paulo: Convívio.
- Palti, Elías (1996), "Imaginación histórica e identidad nacional en Brasil y Argentina. Un estudio comparativo". *Revista Iberoamericana* LXII.174, 47-70.
- Pessoa, Reynaldo Xavier Carneiro (1983), *O Ideal Republicano e Seu Papel Histórico no Segundo Reinado*. São Paulo: Arquivo do Estado.
- Queiroz, Suely Robles Reis de (1986), *Os Radicais da República. Jacobinismo: ideologia e ação 1893-1897*. São Paulo: Brasiliense.
- Ragland-Sullivan, Ella (1986), *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press.
- Ricoeur, Paul (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Cristiandad.
- Riedel, Dirce Côrtes (1959), *O Tempo no Romance Machadiano*. Rio de Janeiro: Livraria São José.
- Romero, Silvio (1982), *Ensayos Literarios*. Caracas: Ayacucho.
- Schwarz, Roberto (1990), *Um Mestre na Periferia do Capitalismo. Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- \_\_\_\_\_ (1992), *Misplaced Ideas. Essays on Brazilian Culture*. Londres e Nova York: Verso.
- \_\_\_\_\_ (2000), *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- Skidmore, Thomas (1974), *Black into White. Race and Nationality in Brazilian Thought*. Nova York: Oxford University Press.

- Veríssimo, José (1977), *Estudos de literatura brasileira*. São Paulo e Belo Horizonte: EDUSP / Itatiaia.
- Viotti Da Costa, Emilia (1988), *The Brazilian Empire. Myths and Histories*. Belmont: Wadsworth Publishing Company.
- Zea, Leopoldo, ed. (1980), *Pensamiento positivista latinoamericano*. Caracas: Ayacucho.